



Teatro Comunitario de Rivadavia La dramaturgia como constructo identitario

Clarisa Inés Fernández
IDIHCS/CONICET/UNLP
Argentina

Introducción

El presente artículo se desprende de la investigación realizada para nuestra tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (1) titulada “*La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*”. Allí, abordamos el análisis de las prácticas de este grupo teatral, a partir de la pregunta por su potencialidad política en el contexto social, cultural y político del Partido de Rivadavia (Provincia de Buenos Aires, Argentina), donde esta experiencia se desarrolla.

El Teatro Comunitario de Rivadavia se ha convertido en un caso paradigmático dentro del movimiento teatral comunitario argentino, en tanto su producción artística y modo de funcionamiento, generaron nuevas estructuras y estrategias de organización que devinieron en la conformación de la Cooperativa La Comunitaria, la cual se constituyó en un actor institucional fuerte dentro del ámbito político local (2). En la reconstrucción y análisis que realizamos de este caso, destacamos particularmente la relevancia que el producto artístico generado por el grupo adquirió dentro del proceso general y complejo de su trayectoria artística y política. En ese sentido, es fundamental tener en cuenta el rol que la construcción colectiva de la obra titulada *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, y su puesta en escena ha jugado, tanto a nivel individual - en los procesos subjetivos de los vecinos/actores que la elaboraron- como a nivel colectivo -como canal de reflexión y metabolización de procesos identitarios-.

En esa dirección, en el presente artículo proponemos reponer el análisis de la obra teatral, a partir del texto dramático, para dar cuenta de cómo se construyeron allí operaciones de reflexión, interpretación y significación de la propia historia, permitiendo dirimir conflictos, metabolizar tensiones y elaborar nuevos modos de identificación. Proponemos este ejercicio reflexivo a partir de un diálogo de

herramientas teóricas y metodológicas provenientes de la filosofía, la sociología y la semiótica.

1. Algunas coordenadas generales sobre el teatro comunitario argentino

Los trabajos sobre teatro comunitario argentino (3) acuñaron esta categoría para hablar de un *teatro de vecinos para vecinos*, practicado por los habitantes de una comunidad que comparten un territorio determinado (barrio, pueblo o ciudad). Yamila Heram (4) coincide con Edith Scher (5), Ángela Greco (6) y Marcela Bidegain (7) al señalar la *no profesionalidad* y la heterogeneidad de edades de los integrantes, como las particularidades que lo diferencian del teatro popular o callejero de los años '80. Otras características organizativas como la elaboración colectiva de las obras y la tendencia a construir dinámicas de funcionamiento horizontales y autogestivas, son mecanismos de trabajo de larga data que numerosos grupos exploraron a través de la historia del teatro nacional e internacional.

El elemento fundamental que el teatro comunitario tomó de la creación colectiva es el principio de una construcción en conjunto, donde todos aporten sus conocimientos y experiencias en el armado de la obra. Este proceso es registrado por el director o coordinador, quien será el encargado de darle forma a ese material. El teatro comunitario es una práctica cultural y artística que plantea interrogantes en torno a la identidad, en tanto implica un ejercicio de reflexión sobre el pasado compartido, la percepción del presente y la expectativa del futuro (8). En esa clave de análisis recuperamos la obra elaborada por el grupo de Rivadavia y nos preguntamos qué operaciones de sentido se juegan allí, de qué manera el proceso reflexivo de los vecinos, al repensar su propia historia, generan nuevas interpretaciones del pasado -o las reproducen- conciben el presente y visualizan el futuro.

2. Teatro Comunitario de Rivadavia

El Partido de Rivadavia está ubicado al noroeste de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Allí encontramos fundamentalmente pueblos rurales, cuya ciudad cabecera, la cual posee la mayor densidad poblacional, no supera los trece mil habitantes. El Teatro Comunitario de Rivadavia está conformado por aproximadamente doscientos vecinos-actores de seis pueblos del Partido (Sansinena, Fortín Olavarría, San

Mauricio, Roosevelt, González Moreno y América). El grupo surgió en el año 2009, a partir de la experiencia previa del Teatro Popular de Sansinena (9), cuando la directora de éste último grupo -María Emilia De la Iglesia-, junto con otros integrantes, decidieron comenzar a trabajar para constituir un grupo de todo el partido de Rivadavia, a partir de la conformación de grupos locales en cada pueblo. La obra que elaboró el grupo distrital se llamó *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, y se estrenó en octubre del año 2010.

2.a. Proceso creativo y texto espectacular: reconstrucción y análisis de la obra teatral

La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad tiene un total de doce escenas. Al reconstruir el proceso creativo de su elaboración distinguimos cuatro etapas, que muchas veces se superponen: investigación/taller, puesta en común, improvisación y síntesis. En la etapa de *investigación/taller* se convocó a los vecinos-actores de los seis pueblos para un encuentro en San Mauricio con la consigna de reflexionar en torno a “cómo se vivía antes y cómo se vive ahora”. Los vecinos, divididos en grupos según su pertenencia a cada pueblo, plasmaban ideas que se desprendían de la consigna. Así surgieron conceptos comunes estructuradores del relato como los de *familia, respeto o caminos*, los cuales funcionan como consignas identitarias que portan valores positivos, partir de las cuales los vecinos se distinguen de la alteridad. Encontramos aquí un primer corpus de sentidos que proponen la elaboración de un relato mitificado, articulado sobre la idea de la armonía y el orden –por lo tanto, la ausencia de conflictos- donde los acontecimientos históricos son vaciados de toda tensión o disputa. Por otro lado, la temporalidad aparece congelada en el pasado nostálgico, desfragmentado y desvinculado de la percepción del presente y del futuro.

Al comienzo del proceso de producción los vecinos-actores “pedían un libreto” y se resistían a armar ellos mismos las escenas porque se creían incapaces de crear. La primera etapa incluyó también la consigna de *investigación* para cada grupo/pueblo, que debía llevar a la reunión material informativo e histórico que profundizara el tema elegido como prioritario en su grupo, para ponerlo en discusión. Registramos también la

utilización de libros escritos por historiadores locales, que fueron propuestos desde la coordinación con la idea de motivar el debate sobre las problemáticas históricas de cada pueblo y se transformaron en “voces autorizadas” que respaldaban o ponían en cuestión determinadas controversias en torno a distintas versiones del relato.

En el proceso de la *puesta en común* de los materiales que habían sido trabajados en la primera etapa de taller e investigación de la obra de Rivadavia, registramos una serie de conflictos entre los vecinos-actores en torno a cómo representar ciertos acontecimientos del pasado, y también en cuanto a la construcción simbólica de algunos personajes.

Las *improvisaciones* se realizaron en el segundo encuentro a partir del trabajo de reflexión e investigación previo. En primer lugar, cada grupo creó una fotografía –escenificación sin movimiento– de la idea que se desprendió de la charla, a modo de consigna, a partir de la cual comenzaron las improvisaciones. En cada encuentro los vecinos-actores acercaban nuevos personajes, anécdotas y recuerdos que se sumaban al texto dramático, al igual que canciones que ellos mismos componían.

Consideramos que la instancia de las *improvisaciones* adquiere relevancia a la hora de pensar el proceso de elaboración de los sentidos plasmados en la obra, en tanto proponen, por un lado, un espacio de expresión y representación que incluye el compromiso *corporal* donde los vecinos-actores no están sujetos a un libreto que los condiciona, sino que crean su propios códigos gestuales, e incorporan el mundo de significaciones que traen en sus trayectorias personales, la memoria corporal, lo integrado de la tradición y la historia contada y recordada. Por otro lado, el hecho de poder ir modificando ese universo gestual entre funciones e incluso proponiendo nuevas herramientas escénicas, habilita un lugar de encuentro, intercambio y enriquecimiento que proviene de los saberes creativos que el vecino-actor trae consigo y que pone en diálogo con sus pares. Como hemos registrado en los testimonios, es en esta instancia de apertura creativa donde se logra mayor autonomía en la construcción del relato, ya que se pone en juego la *experiencia legitimada* del vecino-actor como narrador de su propia historia.

Observamos que los vecinos-actores de más edad definieron el criterio de *realidad* de los acontecimientos históricos, basados en la *experiencia*. Aquí se construyó una temporalidad estanca, donde el pasado fue escindido del presente, en tanto los criterios de validación del relato estuvieron legitimados desde la *experiencia vivida*.

En el proceso de *síntesis* y armado del *texto espectacular*, la directora fue la encargada de “incorporar y afinar” los personajes en las escenas, e introducir en la dramaturgia diálogos o parlamentos que integraran los aportes de los vecinos-actores. El armado del texto dramático fue complejo porque las escenas debían tener un hilo conductor que las cohesionara, una estructura que les diera sentido. El personaje de San Mauricio cumplió esta función, manteniéndose como el “relator” de la historia, e incluso como protagonista de algunas de las escenas. Para profundizar el análisis haremos un recorrido por las escenas de la obra, buscando explorar el lenguaje poético y las teatralidades sociales (10) para indagar las disputas por el sentido y el modo en que éstas son creadas y transmitidas a través del *texto espectacular*.

2.b. Análisis del texto espectacular de la obra

En el presente apartado, analizaremos el texto espectacular de la obra, identificando e interpretando las distintas escenas a través del rastreo de los distintos recursos retóricos, principalmente las operaciones metafóricas.

2.a. Escena 1: *La Franja de Alsina*

(Pueblos de Fortín Olavarría y San Mauricio). Personajes:

EN EL FORTIN:

China fortinera

China fortinera hermanas

Jordan Wisoky

Gaicho preso (viene con grilletos en las patas)

Gaicho alcahuete

Cadete del sargento

EN LOS TOLDOS:

Paisana: Pía (es robada por los indios, luego que su esposo es llevado al fortín)

Machi



Abuela

Cautiva

Hija de cautiva

Instrumentos de la escena: Floricordio – redoblante- Guitarra- bombo- Caja- Lanzas

Almacén San Martín: gauchos jugando a las cartas. En un costado. Un gaucho, la mujer y un bebé.

Gaucho: (de lejos) - ¡¡Rosaura!!! ¡¡Rosaura!!!

Rosaura: - ¿Dónde estás, qué pasa?

Gaucho: - Me mandan a la frontera Rosaura

Rosaura: - ¿Cómo? ¡No puede ser!! Yo voy con vos, Indalecio.

Gaucho: - No, no, cuida del gurí, yo voy a volver, no te preocupé.

(Ella le da una medallita, se saludan y se va). De otro costado aparece un general, de jerarquía y les habla a los gauchos//soldados).

Sargento: - ¡Si no sirven a ningún patrón, tendrán que servir a la Patria, vamos, a la frontera, caminen, canejó!!

El gaucho es arrancado del lugar, gritos, se suma al pelotón, poniéndose el atuendo de soldado.

Hablándoles a las mujeres que se encuentran en el lugar:

Sargento: - ¡Ustedes también, que necesitamos cocineras y mujeres dispuestas!! *(a las mujeres fortineras, también las agarran por la fuerza)*

Introducción Marcha de San Lorenzo *(Floricorno + redoblante)*

(Se unen las guitarras cuando va a comenzar el ESTRIBILLO):

¿Qué Patria? ¿Qué frontera?

¿Contra quiénes luchamos?

Matar para ser libres

Estamos obligados (bis)

Sargento: -Yo, como jefe de división les ofrezco la propiedad de toda la extensión que zanjeen. El gobierno les comprará esas tierras si ustedes lo prefieren, además deben trabajar por su seguridad, deben saber que su vida está en peligro con estos salvajes.

Los soldados hunden la pala y comienzan a cavar...

Rulo de redoblante: los soldados se disponen sobre la zanja con la pala y comienzan a cavar. Se unen las guitarras:

El fortín, aquí se levantó

Y con palas y hombres

La pampa dividió

Cavemos esta zanja

Que sea muy profunda

Pero bien no entendemos

Si tierra es lo que abunda (bis)



Un grupo de indios está en alerta por lo que sucede y comienzan a avisar al resto.

Música: Indio Toba

Guitarra tono tipo charanguito. Lanzas balanceándose rítmicamente sonido de pezuñas, huesitos caracú.

Machi: ¡¡¡YAL!!! ¡¡¡YAL!!! (*¡¡Hijo!!*)

Guerrero: ¡¡¡NUKE!!! (*¡¡madre!!!*)

Machi: MATUKE (*¡¡de prisa!!*) ¡¡PERIMOL!! (*¡¡mal augurio!!!*) ¡¡¡NIWA HUENTRU!!! (*hombre diablo*) AMOMARITU (*invoc. a los dioses*)

Todos: LLAIMA (*zanja*) ¡¡¡HUELLEN!!! (*malditos*)

Nos usurpan nuestras tierras
De lo alto, nos vigilan
Quiénes son dioses que los mandan?
Moveremos cielo y tierra para resistir
No queremos que nos quiten lo que nuestro es
Lucharemos contra el Huinca para evitar
Que se imponga y busque siempre matar y tener
Y matar y tener, y tener, y tener, y tener

VOZ EN OFF:

Roca: -“Esa zanja es inútil, hay que hacerle comprender a Alsina y al presidente que es sacando el hormiguero como se acaba con las hormigas.” No esperando cazarlas una por una, la muestra es que no se han frenado, avanzan, hemos podido ver sus rastrilladas en la laguna “Cuero del Zorro”, los soldados los han visto por los médanos y jagüeles de “Querla Lobo”. Hay que cambiar la estrategia y estar a la altura de las circunstancias, por suerte los ingleses nos han vendido la solución, 100% confiable: la Remington”

Toman de una punta y de la otra una larga y ancha tela roja, que iluminada y en movimiento, detrás los actores se mueven rítmicamente

Sonido grabado entre todos antes: detrás de Tela: (Gritos de gauchos e indios con arengas en respectivos idiomas)

Soldados: ¡¡Rápido!! ¡¡Avanceen!!! ¡¡Vaaamos!!! ¡¡Ataquen por allá!! (*caballos, corridas*)

Indios: ¡¡¡HUELLEN!!! (*malditos*) ¡¡CONA!! (*joven guerrero*) ¡¡MOLUCHE!! (*guerrero*) MATUKE (*¡¡de prisa!!*) MATUKE (*de prisa!*) HUEICHA AAA (*Guerra!!*)

Indios: ¡¡¡LANGUMUN!!! ¡¡LANGUMUN!!! (*matar*)

Soldados: ¡¡Guardaaa!!! ¡¡Se vienen!!!
(*corridas y cuchillos que se chocan*)



Soldados: ¡¡Preparen municiones!! (*siguen las corridas*) **Soldados:** ¡¡Disparen carajo!!! (*disparos*)

Mujer: ¡¡¡FOCHEM!!! ¡¡¡FOCHEM!!! (*hijito, hijito*) LA LA (*muerto, muerto*) (*llantos, gritos de heridas*)

Mujer: ¡¡ayuda, por acá!!! ¡¡Lo lancearon!!!! ¡¡Dios mío!!!

Hombre: ALLFULN!!(*Herir*)

Relincho de caballo/galope/ se va deteniendo

Entre esa tela roja se cruzan telas celestes, blancas y celestes. Se descubren los rostros los actores y se llevan esas telas al pecho y caen. Salen algunos indios y gauchos entre los caídos, como sobrevivientes.

Pie: se cae la tela negra

Marcha San Lorenzo: (*Rulo de redoblante, se unen las guitarras*)

Limpias y en pocas manos
Como quería Roca
Las tierras con alambre,
peonada y limosna

Música “Indio Toba”

Que será de nuestros hijos?
Luz y sombra, mestizaje
Qué frontera nos divide y nos enlaza?

Voz en off:

Drysdale: -Hello Roca, I am Tomás Drisdale, I am calling from England, where are my lands, are they free from indians?

Roca: -Ah la publicación salió también en Londres, en el National Territories, claro, shure (sic), los planos con las tierras disponibles. Sí, si, usted es propietario, no se preocupe, tranquilo friend, ya hemos dividido la tierra de esta zona en tres: Drysdale, Durañona y Viñas. Y ya las hemos desocupado...

Canción “Aurora” (*Introducción fliscornio, entrada guitarra*)

En estas tierras de la patria mía
La gris frontera roja amaneció (bis)

El mismo gaucho de la escena del comienzo se reincorpora y habla con el público:

Gaucha: - ¿No vieron a mi Rosaura? No encontré más que la tapera donde antes era nuestro rancho. No me juzgue por mi apariencia, estoy sucio y semidesnudo, pero no es por gusto, he tenido que sufrir muchas injusticias, estaqueado, sin paga, sin ropa, éramos ratones en una ratonera.

VOZ EN OFF:

“Sarmiento, como ya lo hemos discutido: gobernar es poblar”, “Claro, el problema son los federales, no trate de economizar sangre de gaucha, éste es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de seres humanos”.

El gaucha va caminando con el público hasta donde están los inmigrantes.

Gaucha: -¡Pero ánima bendita! ¡Mis ojos me mienten!, ¿qué es eso?

(Se escucha sonido de barco y tren)

La escena relata el momento en que se cavó la Zanja de Alsina (11) durante la Campaña del Desierto (12) en los años 1833-1834. Se trata de una dramatización *realista*, en tanto la cronología incorpora personas, hechos y lugares de la realidad histórica (Sarmiento, Roca, Drysdale, Alsina, Laguna Cuero del Zorro), y la construcción de los personajes –soldados, gauchos- reproducen actitudes, vestuario y jerga tradicionales, buscando acentuar este realismo. Si seguimos la clasificación de Pavis (*Diccionario de Teatro* 151), ésta sería una escena épica porque se trata de “un acontecimiento pasado que es reconstruido a través del acto de la narración”. Sin embargo, también es un *drama histórico* en tanto busca reconstruir hechos que efectivamente sucedieron buscando “mostrar a los hombres y los hechos en su contexto histórico” (259).

En cuanto a la creación de sentidos sobre los personajes y hechos históricos, la escena muestra un contexto histórico conflictivo -fines del siglo XIX y comienzos del XX- en el que un grupo de figuras políticas ejercían el control sobre la tenencia de las tierras y los derechos de los pueblos originarios. Esta estructura, liderada por Drysdale (13) desde Inglaterra, estaba secundada por el presidente Roca a nivel nacional, y finalmente por el sargento, como el lacayo encargado de hacer cumplir las órdenes “en el territorio”. El texto dramático visibiliza esta cadena de poder destacando la victimización de los “indios” y gauchos, y representando a los soldados en una posición ambigua de sumisión/obediencia.

Observamos que allí se resalta la “animalización” del gaucha, la que remite a la dicotomía “civilización vs barbarie” del *Facundo* (14). Como afirma Feinmann (15) en

relación a esta obra literaria, una de las tesis directas del libro es la idea de que el gaucho es producto de la naturaleza y que su imposibilidad de transformar el entorno –debido a su propia incapacidad - lo lleva a una constante dispersión; la descripción de Sarmiento del gaucho lo presenta además con características que lo acercan a un animal salvaje.

Otro elemento relevante a destacar es la utilización de la música. En esta escena se recurre a una estrategia frecuentemente utilizada por los grupos de teatro comunitario, de tomar las melodías de canciones populares sobre las cuales se crea una nueva letra. En este caso esas construcciones musicales se realizan con instrumentos tradicionales autóctonos, con la intención de reforzar los sentidos que oponen la tradición indigenista y la militar (16). Como recurso escenográfico, la bandera roja cubre a los actores en el momento de la batalla y simboliza el baño de sangre que ésta dejó. Detrás de ella se escuchan los gritos y lamentos. Cuando la bandera cae, los cuerpos componen una escena de gran impacto visual; parece no haber vencedores ni vencidos sino una sola derrota: la de “la patria”, que amaneció teñida de sangre. Es el inicio de una nueva etapa histórica donde las tierras ya estarán “limpias” y divididas entre quienes serán los poseedores y los desposeídos. Allí se implantará un sistema que determina las normas de antemano: “*las tierras con alambre, peonada y limosna*”. Las metáforas de “la sangre como abono” y “la sangre es lo único que tienen de seres humanos”, refiriéndose a los gauchos, sintetizan y exacerbaban el sentido de animalidad que la escena busca denunciar, ubicando este discurso en la voz en off que representa a Roca, a quien señala como el emisor de ese discurso.

Por lo tanto, los sentidos que la escena construye en torno a la Zanja de Alsina y la Campaña del Desierto proponen un contrapunto entre la ambición desmedida (representada en la oligarquía nacional y los intereses extranjeros), el horror y la injusticia (vivida por pueblos originarios y gauchos). Presenta una mirada que señala con claridad quiénes fueron las víctimas y los victimarios del conflicto, y cuáles fueron los intereses que los movieron a actuar.

La escena presenta una temporalidad lineal, donde se respeta la sucesión cronológica de hechos y la estructura dramática clásica de inicio, nudo y desenlace. El sonido de la bocina del tren funciona como transición hacia la próxima escena, ya que

simboliza la llegada de los inmigrantes al país y del llamado “progreso” a la región, con el reemplazo de los nuevos pobladores civilizadores que debían desplazar a la barbarie del gaucho.

2.b. Escena 2: Inmigrantes

(Pueblo de Sansinena) *Se escucha sonido del barco, luego del tren. Entran en un tren los inmigrantes.*

Inmigrante: - ¡¡Madona Santa!! Hemo’ arribato a la Argentina

Inmigrante 2: - ¡Benditaz tierraz! ¡¡Qué Dios las bendiga!!

Canción “Venimos a la Argentina”. Música de “Yo vendo unos ojos negros”

Venimos a la Argentina, con ganas de progresar,
escapando de la guerra, buscando un lugar de paz

Trajimos nuestras valijas, cargadas de dignidad,
pariremos la esperanza, con brotes de libertad

Hay Tierra Noble
Cuánto brindas
formamos nuestras familias
y nos quedamos acá.

Con esfuerzo y sin pausa, sembramos este lugar
atando nuestras espigas, con lazos de amistad.

Abrimos hoy este surco, regándolo con sudor
para que hijos y nietos, lo cosechen con amor.

Hay tierra noble
¡cuánto brindas!
formamos nuestras familias
y nos quedamos acá.

Tararean Mientras se bajan del tren, tararean 1º y 2º. Cantan estribillo, Y cantan 3º y 4º párrafo y estribillo hasta que llegan al santo.

Esta escena construye un sentido *fundacional* del pueblo en torno a la inmigración, a la que se le hace un *homenaje*. Aquí encontramos una contradicción, en

tanto se critica la matanza de los pueblos originarios pero se realiza un homenaje a los inmigrantes, quienes eran el símbolo del progreso fomentado por Roca. En ese pasado nostálgico, romántico e idealizado fue donde se instauraron las ideas representativas de trabajo, esfuerzo y sacrificio que portaban las nuevas generaciones, con sus virtudes resultantes: dignidad, esperanza y libertad. La idea del campo como *matriz* que permitió la génesis y el desarrollo del pueblo está presente en la terminología que se utiliza en la canción, donde la actividad agrícola de la cosecha y la siembra se asocian con la construcción y el mantenimiento del pueblo recién creado. Encontramos que se alude al establecimiento de estas comunidades y su desarrollo agrícola como un logro, pero se oculta “la sangre derramada” que fue condición de posibilidad para llegar a ello. Finalmente surge el concepto de una comunidad sin conflictos donde se crean lazos de filiales y de amistad.

2.c. Escena 3: “Encuentro con el santo y procesión”

Edith: -¡¡¡Por la santísima trinidad!!!

Lita: -¿Ma’ eso qui e?

Edith: -¡¡¡Un saaanto!!!

TODOS: -¡¡Un saanto!!!

Chichita: -¡¡E’ San Mauricio!!

El Santo está solo en la entrada del pueblo, dormido. Algunos Inmigrantes mueven el pedestal y lo despiertan.

San Mauricio: -Eh, ¿qué pasa tanta gente? Si hasta hace un ratito estábamos los dos solos con Catalina, rodeados de chimangos y palomas.

Inmigrante 1: -San Mauricio, nuestros parientes nos dijeron que éste es un gran pueblo,

Inmigrante 2: - y nosotros nos venimos a Hacer la América.

San Mauricio: - Pero me hubieran avisado antes, así pedía que me lustren un poco. Encima Catalina se fue a América a cobrar la jubilación y me dejó solo. A ver usted, sí usted, venga, fíjese que ahí está el plumero, ayúdeme, a ver si me despabilo. ¡¡¡Ahí no que me da cosquillas!!! Más abajo...un poquito a la izquierda, ¡¡¡gallega bruta esa es la derecha!!!, más allá, ahí, ahí

Ahí está la franela. ¡¡Cuidaaado!! A ver si me descascaro, no me lustre con tanta pasión. Ahora sí!! Bienvenidos a mi pueblo! Me imagino que tendrán un viaje laargo. Yo también crucé el mar, me trajeron en un barco carguero, ¡¡cómo se movía!! y yo adentro de una caja de madera, todo encintado y pegoteado. Se piensan que los santos no sentimos nada, todavía me dura la contractura esa...

Tenemos tantas historias en estas paredes que aún quedan en pie.



¿Quieren pasar y conocer este lugar? En realidad ustedes me van a tener que llevar a mí, en procesión. Pero antes, les quiero señalar un lugar especial.

Ahí está el almacén de Merino, un gran movimiento durante la semana, las copas y el truco van y vienen, ahí funciona el correo, dan cine... Si prestan atención en las noches siempre se escuchan las guitarras y algún nostálgico canto...

Tango “EN EL VIEJO ALMACEN DEL PASEO COLÓN”

Dos guitarras tocan mientras los inmigrantes comienzan la procesión con el santo. La gente va repitiendo las frases que dice cada uno de los personajes. Llegada al pueblo en su esplendor de vida cotidiana. En todas las esquinas se iluminan las casas, la plaza, y de todos lados los actores repiten sus acciones:

Esquina de lo de Marino: (Glez Moreno)

Cargan mercadería del almacén de ramos generales, gauchos caminando a la pulpería, saliendo medio mamados, mientras afuera en la pulpería unos gauchos juegan a las cartas, cartero, mujeres con compras, charlan.

Santo: Sigamos. ¿Me llevan?

Canción de iglesia “Santa María, ven”

Inmigrantes:

Ven con nosotros a caminar, en San Mauricio ven

Ven con nosotros a caminar, en San Mauricio ven

2) Pedidos:

Edith: -A cada pedido repetimos todos.

Lita: -San Mauricio que llueva

(Repite la gente)

Yoly: - San Mauricio que no llueva tanto

(Repite la gente)

Santo: - Pónganse de acuerdo, que me marean.

Mauricio: -San Mauricio que tenga trabajo

(Repite la gente)

Juan: -San Mauricio quiero vivir sin trabajar

(Repite la gente)

Santo: -eso es un asunto de San Cayetano

Nenes: - San Mauricio cuidá nuestra familia

(Repite la gente)

3)

Aunque parezca un sueño

El pueblo vivo está

Con la presencia de todos

Brilla en la inmensidad



Ven con nosotros a caminar
En San Mauricio, ven
Ven con nosotros a caminar
En San Mauricio, ven

4) DETENCIÓN

Plaza (San Mauricio + chicos de Sansinena)

San Mauricio: - Acá vemos a los chicos cómo juegan en la plaza

(Chicos en ronda, juegan al arroz con leche con maestra). Plaza: unos enamorados: Pedro y Lucía.

Santo: - Estas son las tareas diarias de la gente de San Mauricio.

Descampado: (Roosevelt)

Marisel, Marianela, Estela, Emilia, Matías, Marta, Graciela, Flaco ordeñando una vaca, otro hombre desensilla y ensilla un caballo. Paisano que avisa que en lo de tal se está haciendo la carneada, que hay que ir a ayudar, mujer con gallinas, mujer tejiendo, amasando, haciendo el pan, lavando ropa en cuentón de chapa, etc. El lechero anunciando y dejando la leche.

PEDIDOS:

Beba Bilello: -San Mauricio que deje de caer ceniza

(Repite la gente)

Beba Feletti: -San Mauricio que arreglen los caminos

(Repite la gente)

Adriana Ces: -San Mauricio que la langosta no me coma la cosecha

(Repite la gente)

Mauricio: -San Mauricio que consiga novia en el baile

(Repite la gente)

San Mauricio: -eso es más difícil que hacer que llueva.

5)

Ven con nosotros a caminar
En San Mauricio, ven
Ven con nosotros a caminar
En San Mauricio, ven

Aunque parezca un sueño
El pueblo vivo está
Con la presencia de todos
Brilla en la inmensidad

Ven con nosotros a caminar
En San Mauricio, ven
Ven con nosotros a caminar



En San Mauricio, ven

PEDIDOS:

Mabel: -San Mauricio que salga reina del carnaval

(Repite la gente)

San Mauricio: con esos dientes...

Nelda: -San Mauricio que no se vaya el ñato a la capital

(Repite la gente)

San Mauricio: -¡para qué lo queremos al ñato!

Chichi: -San Mauricio que el Miguel se me declare en el Pericón

(Repite la gente)

Micaela: -San Mauricio que no haya pobreza

(Repite la gente)

6) Detención

Hotel: *(América-Sansinena)*

La señora barre la vereda, o charla con los vecinos, abre la ventana otra señora, hombre, gente con valijas llega al hotel, un grupo de niños y una maestra van para la escuela.

Santo: -Acá podrán alojarse, sino también podrán hacerlo en el hotel Apolo que está frente a la estación. *(Algunos inmigrantes quedan acá, entran).* A la vuelta está la escuela para los que quieran anotar a sus hijos. Y estamos acercándonos a la casa del fundador, Mauricio Duva.

Sergio Denis. Pedile a San Antonio que te mande un novio.

En la plaza de la utopía

La historia marcha con alegría

Y todos los pueblos fueron despertando

Ritmo de trabajo, ritmo de vagones.

LLEGAN A LA ESQUINA:

Santo: Uh!!! Me olvidaba del casamiento!! Tengo que salir urgente, me bajo y ustedes mientras ubíquense que está por empezar...El cura debe estar desesperado sin mi presencia.

La gente se ubica en las sillas o gradas que van a estar en la plaza, frente a la casa de Duva y la Iglesia, las acompaña el santo y los inmigrantes los ayudan a ubicarse, mientras tanto:

Duva: *(América)*

Entra un auto a la casa de Duva y salen de él las mujeres que van a tomar el té, el caballo que pasa, el auto que se estaciona, gente trabajando, empleadas chusmas: Me parece que están por salir!

Duva: -¿Llegaremos tarde? Margarita llame a la señora.

Iglesia (Fortín Olavarría) CAMPANA, MARCHA NUPCIAL, SALIDA DE LOS NOVIOS, SUBEN A UN AUTITO Y PASAN POR DELANTE DE LA ESCENA. DUVA SE LE ARRODILLA A SAN MAURICIO Y ES EL PIE PARA ESCENA SIGUIENTE.

Encontramos en esta escena numerosos elementos que remiten a una retórica religiosa y al simbolismo cristiano, estrategias clave para generar identificación con el público y apelar a la construcción colectiva de significados. La figura de San Mauricio, la mención de San Cayetano, la procesión como *ritual* religioso, el cancionero popular (“Ven con nosotros a caminar”, “Pedile a San Antonio que te mande un novio”) y la referencia a las problemáticas de la vida cotidiana nos remiten a personajes, acontecimientos y rutinas de tono localista fuertemente arraigadas en la *memoria colectiva*. La figura del santo aparece humanizada de modo que la escena lo desacraliza y genera empatía con el público. Esta estrategia retoma los sentidos colectivos construidos en torno a la religiosidad y la sacralización, y los manipula a través de una operación humorística que apela a la “función social de la risa”, con un sutil aporte *grotesco* que deforma el significante (santo) de una forma conocida o aceptada como norma.

Maurice Halbwachs ha reflexionado sobre los vínculos existentes entre el ejercicio de la memoria colectiva y el espacio en tanto *territorio* atravesado por sentidos construidos socialmente, y la importancia del *espacio físico* como ambiente en donde se encuentran los objetos de la vida cotidiana. Ese será el lugar donde el grupo se forme una imagen de sí mismo y desde donde *resista* el cambio de los hábitos, afirmando que “esta resistencia es el mejor indicador del grado en el cual la memoria colectiva de estos grupos se basa en imágenes espaciales” (*Memoria colectiva* 16). En esta escena vemos claramente cómo el espacio físico –calles, edificios históricos– es el “lugar de la vida cotidiana” y allí se repiten esos rituales que se “resisten a desaparecer”. La reapropiación de un ritual religioso como la procesión -y sobre el final de la escena el casamiento– interpela al público que comparte estas prácticas en su vida cotidiana. La escena fortalece el *realismo* recuperando la *espacialidad de la memoria* y herramientas del *teatro de la vida cotidiana* para recrear la atmósfera habitual que el pueblo de San Mauricio tenía a comienzos del siglo XX.

Estos personajes y los lugares típicos del pueblo son representados en micro escenas que recrean sus actividades habituales en su época de esplendor: el cartero, la cantina, el almacén, los cantores de tango, el Hotel Apolo. Los vecinos-actores actúan para la obra de “sí mismos” agregando otro efecto realista: completan la escena mujeres lavando la ropa, un gaucho ordeñando una vaca, los niños comiendo empanadas recién cocinadas. Estas acciones se mantienen vigentes desde hace más de un siglo y son parte actual de la vida cotidiana de los actores.

El personaje de San Mauricio crea el nexo temporal entre pasado y presente, y es quien suple el rol de “anfitrión”, puesto que su figura es un símbolo de la resistencia del pueblo contra la desaparición: él ha estado en el pueblo desde siempre. Una de las operaciones del relato consiste en producir una mixtura entre ficción y realidad, a través de la incorporación de situaciones y personajes reales en el parlamento de los actores. La procesión y los pedidos que los vecinos le hacen al santo remiten a acontecimientos pasados de la historia del Partido, como la plaga de langostas del año 1937 o la caída de cenizas por la erupción del Volcán Descabezado de Mendoza en 1932, que arruinaron las cosechas de esos años. También se hace alusión al estado ruinoso de los caminos, momento en el cual el Santo recurre al humor para indicar responsabilidades -“eso es tema de Inspección de Vialidad, uno es santo pero no hace milagros”-. Particularmente frecuentes fueron en esta escena las *improvisaciones* a través de las cuáles el personaje de San Mauricio incorporó, durante la puesta en escena, elementos del contexto que contribuyeron a su humanización. Entre ellos, pedir que le alcancen una empanada mientras se desarrollaba la procesión, o improvisar un chiste que -en referencia a que se olvidó del casamiento-, afirma: “tengo la cabeza para llevar la aureola nomás”.

2.d. Escena 4. Partido de fútbol, disputa por la cabecera

- Árbitro: gobernador de la provincia : Miguel
- Comisión Evaluadora que visita el lugar:
- Hinchada San Mauricio: Liliana Vázquez, Galé y Sra., Ayelén, Laura Scarella, Sra. Piorno, Carmen, Monasterio; Horacio, Etelvina.
- Hinchada América: Pachi, Susana, Cristina, Mungui, María, Sra. gallego, Agustina, Emilia, Pedro, Mónica Scarella

Jugadores de América: Arquero- Ministro de gobierno -Juan Charpín – Panadero- Pedro

Jugadores de San Mauricio: Arquera - Mauricio Duva- Jacinto Duva –Cachau
 -Manuel Martino u Horacio Baigorria

- Relator del partido: Camilo Gaitán
- Comentarista//Publicista: Leandro Casarete
- Miembros de las comisiones en defensa de los derechos de Trenque Lauquen:
 Gallego y Doris (glez moreno)
- Miembros de la comisión en defensa de los derechos de General Villegas:
 Roxana y Marta Cuello.
- Diputada: Natalia Marcos
- Senadora Lucía Signorelli

San Mauricio: Hola San Bernardo, ¿cómo es el tema explicame por favor...Mauricio no para de rezarme y rogarme que le salga bien la cabecera. Acá hay un alboroto bárbaro. Te imaginás que no entiendo nada. Por favor, venite.

(Aparece San Bernardo)

San Mauricio: Ah! qué bueno que llegaste. ¿Qué noticias tenés?

San Bernardo: Lo que vos ya sabés, están disputando la cabecera del nuevo Partido que se quiere conformar. Encima lo quieren hacer con tierras de Trenque Lauquen y Villegas y los de por allá no están muy contentos que digamos.

San Mauricio: pero si todos luchan por la autonomía y se está muy cerca de lograrla...

San Bernardo: Sí, pero internamente la disputa es por la cabecera...no te hagas el sonso y me tires la lengua que ya sabés cómo viene la mano. Vine para recordarte que nosotros nunca nos metemos en política, dejalos que se peleen nomás.

San Mauricio: Vamos Bernardo!! Acordate que los santos no mentimos, ya me contó el patrono de Fortín que te has comunicado con el sagrado Corazón de Sansinena, y con la Virgen de Lourdes de González Moreno, para que estén de tu lado.

San Bernardo: Sí, pero esto no se puede resolver a nivel espiritual, no es de nuestra incumbencia, para nosotros son todos iguales. Por supuesto los de América son más iguales.

San Mauricio: Hay que dejar que las pasiones terrenales se resuelvan donde se resuelven siempre: en un partido de fútbol.

San Bernardo: Eso sí!! Y que gane el mejor...

San Mauricio: (mientras se va: al público) nosotros!!

San Bernardo: (mientras se va para el otro lado, al público) nosotros!!

Entra la hinchada de San Mauricio, se prepara

CANTO 1. Hinchada San Mauricio:

Y San Mauricio, como se mueve
 Está peleando la cabecera
 Se mueve para allá
 Se mueve para acá
 Está ubicado en el mejor lugar



Entra la hinchada de América (la otra hinchada la silba, cantan 5 veces: San Mauricio (unos) y América (los otros) inmediatamente después:

CANTO 1. Hinchada América:

Vamos, todos vamos
Ustedes pongan garra que ganamos
Los pueblos vecinos nos apoyan
Que estén en el centro a quien le importa, a quien le importa!!!

(Cuando dice que los pueblos vecinos los apoyan, los pueblos con carteles se ponen en la hinchada de América. Luego cuando San Mauricio mete el primer gol, se pasan al otro bando y volverán con América, después del cambio de reglas)

CANTO 2. Hinchada San Mauricio

Con la harina se hace el pan
Con la harina se hace el pan
Con el dulce los bombones
Con el dulce los bombones
Y pregúntenle a Duva
Con qué se hacen los campeones

CANTO 2. América

Venì venì contá conmigo
Que un pueblo grande vas a encontrar
Y de la mano de los vecinos
La cabecera vamo' a lograr

Un relator engominado se acerca a una radio vieja y empieza a relatar el partido.

Relator 1: Ingresa al campo de juego el árbitro del Partido, el gobernador de la Provincia de Buenos Aires: el general José Inocencio Arias (vestido de militar)

Santo: éste, de inocente no tiene nada!

Entra el árbitro (Ambas hinchadas lo aplauden). Entran del otro costado las Comisiones Pro Autonomía de Villegas y de Trenque Laúquen.

Vecinos de Trenque Laúquen, Buzeta:

Señora 1 (Nilda Scott): Señor gobernador!! Este partido no se puede jugar.

Señora 2 (Doris): Venimos en representación de la Comisión de defensa de los derechos de Trenque Laúquen. Hemos conseguido el apoyo cabal de los diputados Cecilio López Buchardo, José Arce y Gensérico Ramírez y del senador José Tomás Sojo.

Vecinos de General Villegas:

Señora 3 (Marta Rivero): Además para qué dividir los recursos señor gobernador, la gente de América, de San Mauricio y del resto de los puebluchos, no tendrán capacidad de gestión y seremos tres partidos pobres.

Señora 4 (Marta Cuello): La comisión por los derechos de General Villegas se opone rotundamente a la este Partido. ¡¡Que no se juegue!!.

Árbitro: Señores, está todo dispuesto, y tengo el despacho lleno de telegramas, así es que por ahora el Partido se juega y se definirá gol a gol, voto a voto.

Relator: Ahora entran los equipos de San Mauricio y de América. Hoy se juega un gran partido, una decisión trascendental, qué emoción...ellos tienen en sus piernas este Partido.

(ambas hinchadas aplauden a sus jugadores) El árbitro va a dar comienzo el juego. Se ubica en el centro de la cancha.

Relator: El árbitro se impone en el centro de la cancha y pita el comienzo.

Va Duva, va Duva, San Mauricio tiene un buen ataque, los jugadores tocan la pelota, están motivados, se adelanta Jacinto, gambetea Duva, se la pasa a su hermano, le gana de mano a América, funda el pueblo en 1884.

Gol de Jacinto Duva!!! ¡¡1 a 0 el partido!!

Publicista:

Auspicia este encuentro: Pulpería de la Perla del Norte, un tesoro en el camino.

¿Culebrilla? ¿Empacho? ¿Mal de ojo? Olvídaaaaaate!!! curandera Doña María, resultados en el acto.

Almacén de Ramos Generales La Abundancia, impulsando la creación del Partido de América.

Relator: saca el Delegado Panadero desde el centro América, deberá defender su arco, América empieza a crecer, corre el balón, toque corto. Están jugando bien, pero recupera el balón San Mauricio, avanzan los jugadores. Tiende la electricidad en el pueblo, pura luz Mauricio, avanza, sale solo Duva, pasa a 1, a 2, a 3, no mira a nadie crea su propia escuela y también su farmacia. y Gool de Mauricio!! (2 a 0 este partido)

(Festejo de la hinchada)

Aparecen la senadora y diputada de la Provincia de Buenos Aires

Senadora Antonia Azcona ¡¡¡Detenemos este Partido!!.

1° STOP, TODOS QUEDAN CONGELADOS EN SUS LUGARES Y CON LOS GESTOS QUE TENÍAN (unos de derrota y otros de euforia).

Senadora Antonia Azcona: Nos han convocado desde la Comisión Pro Autonomía para que la Legislatura de la provincia de Buenos Aires, sea veedora del procedimiento y del buen desempeño de este Partido. Y asumimos esa responsabilidad en pos del bienestar de los actuales pobladores como de las generaciones futuras.



Diputada Tomasa Tesoro Jofré: Muchachos y muchachas. Yo, Tomasa Tesoro Jofre, como miembro de la Honorable Cámara de Diputados les comunico que han cambiado algunas reglas de juego.

(Las hinchadas reaccionan)

Diputada Tomasa Tesoro Jofré: La medida reglamentaria de los arcos será de 5 metros

Junto a la Senadora Antonia Azcona cambian el tamaño de los arcos, 5 pasos (agrandando el de San Mauricio y achicando el de América).

Senadora Antonia Azcona: las posiciones adelantadas de los jugadores serán sancionadas con expulsión.

Mueven algunos jugadores de lugar.

Senadora Antonia Azcona: Ahora sí, que siga el Partido y que gane el mejor!!

CANTO 4. Hinchada de San Mauricio

Injusticia!!

Injusticia!!!

CANTO 4. Hinchada de América

Alpiste, alpiste

Mauricio te dormiste!!

Relator: Sigue el Partido, América tiene telégrafo provincial, avanza Panadero, se la quita Mauricio, gambetea, lo cacha, cachau, lo cacha cachau, el tren no pasa por su pueblo. Mauricio discute con Cachau. ¡¡Pero qué hace Cachau si él es de San Mauricio!!! Interviene el árbitro, todos se pelean, ¡qué partido que se juega!.

Gol en contra de Cachau!!! (2 a 1 el partido)

Relator. *El árbitro pita el ENTRE TIEMPO.*

Mientras los equipos se ponen a charlar con su técnico. Los DTs arengan Y las hinchadas cantan.

CANTO 5. Hinchada San Mauricio

Que feo es que Diehl

no aparezca

Y que sea un gran negociador

Que solo le importe vender las tierras
de América para el mejor postor.

América yo te recuerdo

no tienes ni luz de farol

San Mauricio es el más antiguo

Poblado de esta región

CANTO 5. Hinchada América:

Duva, mi buen amigo

El agua mala los condena, están perdidos

Más de una legua tenés que hacer



Pa que tu pueblo se pueda tomar un tren
No me importa que me digas
Que en el centro vos estás
América se la banca
Y cabecera será.

Publicista:

Casa Fungo, presente por América.

Sporting club, siempre con San Mauricio.

Almacén Scala, con todos los equipos, encontrá lo buscabas en un solo lugar.

Almacén El indio, somos los mejores en atención y mercadería.

Relator: Reanuda el partido. Qué jugadas!! van y vienen las influencias.

Aparece el Ministro de Gobierno de la provincia por la punta, lleno de telegramas, ataca

América presenta primero la propuesta en el senado de la provincia. El ministro

gambetea. ¡¡¡Golazo para el empate!!! (2 a 2)

Jacinto sale de la cancha lesionado.

CANTO 6. Hinchada América:

A ver a ver, cómo mueven ahí arriba

Si no se mueven

La cabecera está perdida

CANTO 6. Hinchada San Mauricio:

Es mi ilusión ser cabecera

Pero no de esta manera

Cuánto interés que hay acá

Las influencias nos van a matar

2° STOP CÁMARA LENTA. LAS HINCHADAS Y TODOS SE MUEVEN EN CÁMARA LENTA.

Relator: San Mauricio está cansado, pero no se desmoraliza y ofrece resistencia. Queda un minuto. Se juega el partido. El partido de América. Tiro libre de América, la comisión pro autonomía hace la última jugada del partido, se prepara la barrera. Peligro de gol.

Cabecea Juan Charpin América! Gol...Cabecera... cabecea, cabecera, Gol!!!

¡¡¡Cabecera!!!! (Las hinchadas festejan en cámara lenta)

3° STOP CONGELAN. Reaparecen las senadoras y diputadas

Senadora Antonia Azcona: Hoy 30 de septiembre de 1910 en poder de nuestras facultades leeremos el decreto de creación de este Partido cuya cabecera será el poblado ubicado en la estación América. Junto con los Dip. Lorenzo Barros, Máximo Portela, Mariano Maldonado y aquí Tomasa, hemos trabajado denodadamente para lograrlo.

Alegría de los de América

Diputada Tomasa Tesoro Jofré: Por ley 3273 sancionada por la Honorable Legislatura, el día 23 de setiembre de 1910 y promulgada hoy 30 de setiembre por el Poder Ejecutivo de la provincia de Buenos Aires, se crea el partido de Rivadavia, con tierras tomadas de Trenque Lauquen y General Villegas. Por la misma ley se establece que el asiento de las autoridades del nuevo partido será el nuevo Pueblo de América que en lo sucesivo cambiará su nombre y se llamará Rivadavia.

Caras de asombro de todos. Se miran.

Senadora Antonia Azcona: El senadorucho Eduardo Arana, que no nos ha podido acompañar, porque tenía miedo que lo lincharan, y si la Providencia lo permite, algún día visitará estas prósperas tierras, pensó que Bernardino Rivadavia, además de tener un sillón, debería tener un pueblo y un Partido con su nombre. Lo cual nos pareció horrible, pero queríamos terminar la sesión y levantamos la mano!!

Torin: ¿Rivadavia? ¿Que solo pensaba en la capital federal? Y que tuvo que renuncia a la presidencia!??

Lucía: ¿Rivadavia? ¿El que comenzó con el endeudamiento de nuestro país?

Todos: ¡¡no puede ser!!

Liliana grita: Nos quieren entretener con un partido que no es nuestro. Gane quien gane, ¡nosotros siempre perdemos!

Pachi: ¡¡Pero qué importan los nombres!?? Si este partido lo vamos a vivir y a jugar nosotros, todos los días, aunque nos lleve cien años...

Ayelén: Claro! ¡¡¡tenemos la autonomía carajo!! ¡¡¡Eso es lo importante!!!

TODOS:

Olé Olé Olé Olá
La autonomía ya se logró
Y un Partido nuevo se constituyó

El conflicto de esta escena se concentra en la disputa entre las localidades de América y San Mauricio por convertirse en el pueblo cabecera del Partido de Rivadavia. En el diálogo entre los dos Santos los parlamentos están cargados de ironía: “Nosotros no nos metemos en política”; “Vamos que los santos no mentimos...”. La acusación de San Mauricio hacia San Bernardo, señala justamente su intervención en lo político, ya que éste último hizo *lobby* entre los pueblos para que apoyen a América en su lucha para conseguir la cabecera. Observamos que la representación de la batalla por la cabecera del Partido a través de un deporte popular como el fútbol fue una eficaz estrategia narrativa y teatral, que operó alegóricamente para significar el “juego sucio” entre los equipos. A través de las operaciones retóricas del lenguaje poético, principalmente

metáforas, ironías y alegorías, la escena presenta un mapa de intereses que se ponen en tensión, donde ninguno de los actores en juego es inocente. Podemos reconocer en cada personaje un sector de la comunidad:

- El personaje del *referí* y gobernador de la Provincia de Buenos Aires, es quien representa la autoridad durante el juego. Su nombre -José Inocencio Arias- y su atuendo militar operan irónicamente para explicitar el modo en que las “autoridades” avalaron el juego sucio, manipulando las reglas. El hecho de que el referí sea un militar, puede interpretarse como una metáfora del ejercicio –y abuso- del poder de este sector.
- El *poder político* estatal es el actor con más poder e influencia en el proceso de la elección de la cabecera del Partido. Esta idea se metaforiza poéticamente a través del achicamiento y agrandamiento de los arcos, lo que simbólicamente da cuenta de cómo el poder político estatal utiliza mecanismos administrativos para manipular y orientar la contienda a favor de uno de los actores; en este caso, América. El poder estatal está representado por la Senadora Antonia Azcona y la Diputada Tomasa Tesoro Jofre. La disputa política se visualiza en las sucesivas interrupciones de las “comisiones representativas” de otros pueblos del Partido que no tuvieron voz ni voto en la contienda, como Trenque Lauquen o General Villegas. Incluso la escena busca visibilizar la traición entre los propios compañeros que componen el equipo de San Mauricio.
- Las *hinchadas* metaforizan el modo en que los poderes políticos de cada pueblo participaron de esta disputa, mostrando cómo los mismos modifican su apoyo político según el resultado del partido. Esto se visibiliza en el “cambio de bando” de las hinchadas que representan a cada pueblo, según los resultados del partido.
- El *relator* narra lo que sucede en el partido de fútbol y es quien divulga los anuncios publicitarios. Ambas acciones condensan múltiples sentidos históricos, dado que existieron todos los comercios y organizaciones que “apoyan” a los equipos. Por otro lado, a medida que el partido se va desarrollando, el relator va anunciando los acontecimientos importantes de cada pueblo, simbolizando en cada uno de ellos una batalla ganada en el camino del “progreso” de los pueblos.

Tal es así que, por ejemplo, cada gol o jugada a favor de San Mauricio es apuntada con un nuevo adelanto de *infraestructura*: habilitación del sistema eléctrico, llegada de la escuela, instalación de comercios, farmacias, etc.

Consideramos que las operaciones de interpelación e identificación permiten que lo transmitido genere un sentido de complicidad basado en la estructura colectiva de recuerdos compartidos. Observamos que no se evade la situación de corrupción sino que se transforma para la representación, valiéndose de las herramientas retóricas del lenguaje, para crear nuevos sentidos sin pretender “ocultar” lo indeseable de los sucesos históricos. Este mecanismo contribuye a la reflexión, en tanto que se configura como potencialmente permeable a los modos de aprehensión y reappropriación de la realidad de los vecinos del pueblo, sin caer en simbolismos codificados. A la vez promueve la reconstrucción de un hecho histórico, y el componente poético de esa reconstrucción permite la reflexión accionando la *innovación semántica* de la que habla Ricoeur (17), porque se incorpora una re-descripción de esa realidad histórica a través de dispositivos poéticos (que apelan al humor) para generar nuevos sentidos.

2.e. Escena 5: Colonia Scala

Personajes: Roosevelt, Glez Moreno-Sansinena

Scala e hijos: Oscar Giménez- Agustín

Colonos: Estela – Marianela – Marta – Marisel –Graciela –Elizabeth –Ivana –Flaco- Emilia –Martín –Martín –Solcito – Edith –Chichita -Adriana Ces -Matías Sánchez –Capponi -Oscar Aníbal- Fernando Castro -Carlitos -Casas- Juan

Coro: Doris, Magali, Piji - Guitarra: Hugo, Piji -Ver: bombo Carlitos.

Scala: A ver figlio tome nota. “Sr. Drysdale, de mi más distinguida consideración, le escribo para contarle que aquí ha nacido un nuevo Partido, se ha disputado la cabecera y nosotros como siempre hemos apostado al ganador. Porque como yo siempre digo, la política no importano Sr Drysdale, lo importante son los nicocios!!.”

Marisel: ¿Usted es el señor Scala?

(Scala asiente)

Flaco: Señor, necesitamos tierras para trabajar.

Scala: He subdivido algunos lotes, así que con todo gusto puedo ofrecérselos en mediería.

(Algarabía de los colonos)

Scala: aquel lote que ve allá, (todos frente al público miran a la derecha) sí aquel lleno de rama negra y abrepuño (los inmigrantes hacen los gestos como que se pinchan) son 200 hectáreas, las mejores tierras de la Argentina!!!

Ustedes, aquel bajo que ven allá, con un poco de salitre, ahora se está mejorando, son unas 260 hectáreas. La mejor agua de la Argentina, tome, pruebe (toma agua una inmigrante, escupe de lo salada que es)

Y por último ese médano que ven allá (todos frente al público miran a la izquierda y el viento y tierra no les dejan ver, pasa un cardo ruso) hoy hay un poco de viento y se ven los cardos rusos, pero es una tierra óptima, ¡¡¡la mejor tierra del mundo!!

Inmigrantes: (algarabía de los colonos) ¡Vamos!!

Scala: Momentito, antes tienen que firmar el contrato. Figlio entregue el contrato. El que no sepa firmar puede poner una cruz, de la santísima trinidad.

(Los chacareros se ponen en fila y van firmando el contrato en el suelo, cuando quieren levantarse, Scala no los deja y firma el contrato sobre el lomo de los chacareros)

Elizabeth: A ver José, vos que sos más letrao, porque no le daz una lectura al contrato que firmamos. Quí e cuesto firmamo

Estela: Es gente muy amable y culta, creo que no debe haber ningún problema.

Sr Scala: No se preocupen, yo se los leo.

Mientras lee el contrato los chacareros van trabajando con mucho entusiasmo y congelan en el momento que terminan de cantar su estrofa, en distintas posiciones de trabajo. De a poco van perdiendo el entusiasmo

Scala: el arrendador Luis Scala cede al arrendatario por el término de dos años un lote de 375 hs para agricultura.

Un montón de brazos cosechando,
todo el día juntar y emparvar

En la colonia que se asiente no se puede crear ningún establecimiento comercial.

Un montón de brazos cosechando,
todo el día juntar y emparvar

Del total de la cosecha el 18% debe ser entregado al Sr Luis Scala.

Un montón de brazos cosechando,
todo el día juntar y emparvar

Si se quiere vender directamente al mercado central, se comercializará a través de la firma Scala que cobrará el correspondiente 3% de comisión.

uh uh hh pero no alcanza,
uh uh hh, hay que esforzarse más

Solo el 20% de las hectáreas cedidas se podrá destinar para pastoreo de animales.

uh uh hh pero no alcanza,
uh uh hh, hay que esforzarse más

Se deberá asegurar contra granizo, con la firma del Sr. Scala.

uh uh hh pero no alcanza,
uh uh hh, hay que esforzarse más

Los chacareros dejan bolsas de trigo y se llevan yerba, azúcar, con las bolsas de trigo, le van armando una estiba y Scala va subiendo, los chacareros comienzan con



entusiasmo y lentamente lo van perdiendo. En un momento esconden algunas bolsas que son descubiertas por Scala.

Scala: Faltan bolsas. Figlio vayan en busca de la verdad

(los hijos salen como perros rabiosos, buscando entre la gente y descubren la bolsa)

Scala: *quién fue?*

(los hijos señalan a Estela Tartara)

Estela: Señor Scala perdone! No me di cuenta, no fue a propósito.

Scala: No hay inconveniente, tranquila, vaya...Figlio bájele la bolsa de harina y la barrica de yerba.

Estela: no señor Scala por favor, con qué le voy a dar de comer a mis hijos?

Scala: No soporto la mentira, esa es mi última palabra...

Estela: Pero yo me pregunto ¿A quién le compramos la semilla?

Coro alegre: A SCALA

¿A Quién le entregamos el 18% de la cosecha?

Coro asombrado: a SCALA

Y ¿Con quién hay que asegurar contra granizo?

Coro cansado: Con SCALAAA

¿Quién tiene el único almacén de ramos generales y a quién le tenemos que comprar todo para poder vivir?

Coro ya tétrico: A SCALAAAAAAAAAAAAA

Al final trabajamos y trabajamos y siempre estamos más abajo, Yo me pregunto ¿Quién SCALA?

Coro satírico: SCAALA!!

Marisel: Bueno, no nos quejemos figlia, que venimos con una mano atrás y la otra adelante...

Elizabeth: Claro, ese es el problema una atrás y otra adelante! y dejamos libres los costados, para que Scala nos meta la mano en el bolsillo!!!...

SCALA: Figlio, tome nota. Señor Drysdale. Como acordamos usted quiere aumentar el alquiler que me cobra por las tierras, no se preocupe, tome el té tranquilo allá en Londres, este año le vamos a aquilar 20.000 ha más. Es que cada cual tiene lo que se merece!!

Si cada cual tiene lo que merece
Los chacareros llegamos hasta acá
Uh uhhhh... una cooperativa,
Uh uhhhh... habrá que organizar

La tierra es de quien la trabaja
Los chacareros llegamos hasta acá
OHH OHH... una cooperativa
OHH OHH... habrá que organizar

Esta escena relata una situación conflictiva entre los chacareros del pueblo de Roosevelt y Scala, el testaferro de Drysdale y dueño de las tierras. Según testimonios de los vecinos-actores, ellos mismos investigaron el modo en que se gestaron los contratos leoninos que Scala acordaba con los chacareros. Los datos de los porcentajes de la comisión que el testaferro les cobraba a estos trabajadores de la tierra, las hectáreas de terreno que les rentaba y las condiciones de trabajo que les imponía fueron extraídos para la escena, de los contratos originales que aun conservan algunos de los vecinos del pueblo.

En la representación se expone un marco histórico (llegada de los inmigrantes al país a principios del siglo XX) y una problemática (la necesidad de estas personas de conseguir trabajo), expresadas en la frase: “Venimos con una mano atrás y la otra adelante”. A esto se le suma el alto porcentaje de analfabetismo que existía en aquel momento entre los inmigrantes (18), que se visualiza en el parlamento. En ese marco, las posibilidades de los chacareros de adquirir un terreno propio eran escasas, y se veían sometidos a la explotación laboral, estafados en la calidad de las tierras y en los porcentajes de ganancia. La situación de dominación se expone con claridad tanto en el texto como en la actitud corporal: el hecho de que Scala firme los contratos en la espalda de los chacareros y los utilice como apoyo es una metáfora visual de esta explotación. De la misma manera, cuando los chacareros van armando una estiba con las bolsas de trigo y Scala sube sobre ellas, se metaforiza la injusticia, mostrando cómo prosperan los negocios del terrateniente a costa del trabajo de los chacareros. Las dos metáforas escénicas expresan el “ascenso” de riqueza y poder de Scala, y el encogimiento de los chacareros.

Identificamos el uso de la anáfora –repetición de una palabra– en este caso “Scala”, lo que intensifica la idea de la omnipresencia del terrateniente. Por otro lado, se aprovecha la polisemia del significante *Scala* (nombre propio y reminiscencia al verbo “escalar”) para profundizar la construcción del sentido “estafador” en relación a Scala (“Quién *Scala?*: *Scala!*”).

2.f. Escena 6: Baile Sporting Club de San Mauricio

PERSONAJES: Todos los pueblos

Orquesta: marionetas con 1º pista Orquesta Lito Rodriguez - Rosa canta 1 estrofa tango

- 2 guitarras (toscano, Hugo, Piji): fox trot y pasodoble

Encargado de la cantina del club: Miguel

Mozo 1: Hipólito

- Mozo 2: Horacio
- Juan Batista, comisario: Torin
- En la entrada (y quienes alcanzan tortas primero y bandas después a la Comisión): Mungui, Ramona
- Presentador-animador: Walter Sadava
- Comisión del club: presidente: Galé
- Señora presidente club: Irma Galé
- Tesorero del club y quien remata las donaciones: Alberto Orga u Oscar Giménez
- Juana Piorno, viuda (de luto) con hijos que donó la pastaflora para el remate: Liliana Vásquez
- Victoria Cueto: donó los pasteles de batata para el remate: Madre de la chica morocha
- Roberta Funes: compra los pasteles es la hermana de Juan Batista, el comisario: Adriana (maestra)
- Solterona: Cristina
- Vecinas chusmas: María, Carmen, y Emilia
- Madre castradora: Norma Méndez
- Dolores Ramis: madre soltera, busca novio desesperadamente y le vive la vida a su hija Estela, postulante a reina de Roosevelt: Lucia Signorelli
- Borracho: Leonel Casarete
- Cargoso y rebota siempre, luego se va a pelear: Diego
- “La estirada” Francisca Contreras: que se le rompe el zapato: Daniela Vázquez
- La tía de la estirada, Paulina Moretti, igualmente estirada: Mónica Scarella
- Berto Giménez, empleado del ferrocarril de Badano, enamorado de Lucia: Pedro
- Jefe de estación Sundbland: El gallego (de tango)
- Petrona Queles, madre de la reina de la primavera: (Kato)
- Bailarines
- Chicos que juegan todo el tiempo
- **Postulantes a reina:** Postulante N°1 Mirta Pacífici de Sansinena: Natalia Marcos - Postulante N°2 Josefina Igoa de América: Pachi - Postulante N°3 Susanita Melo de González Moreno y enamorada del ferroviario de Badano: Lucía

Sokolsky -Postulante N°4 María Queles de San Mauricio: Karla -Postulante N°5 Doris Orellana de Fortín Olavarría: Agustina - Postulante N°6 Estela Ramis de Roosevelt: Ayelén -Postulante N°7 Yolanda Cáseres de Sundbland, representante de todos los parajes rurales: ¿hija de Emilia?

Pelea: Diego e Hipólito u Oscar Giménez
Acodados en la barra: Diego Pallero, Manuel Martino, Oscar Aníbal
Chasco con el cabeceo: Manuel, Karla, Cristina
Baila: Daniela y Oscar y se le rompe el zapato
Diego rebota hasta que le da bola Lucía Signorelli y bailan

Mesa 1: las chusmas (María, Carmen, Emilia) y **postulante** Pachi

Mesa 2: madre castradora: Lucía, Norma, Clarita, Susana,

Mesa 3: todas de San Mauricio: Cristina, Karla, Cato, Rosana (maestra)

Mesa 4: La Comisión y autoridades: Alberto Orga (rematador), Galé, Irma Galé, Laura Scarella (maestra),

Mesa 5: Roosevelt y Sundbland: Ayelén, Lucía Signorelli, el gallego de tango (jefe estación), su mujer

Mesa 6: Viuda, Liliana y sus hijas, **postulante,** Agustina, Monasterio

Mesa 7: las estiradas: Etelvina, Daniela, Mónica Scarella, Natalia Marcos.

Mesa 8: seguidores históricos del club, parajes: señora de sonrisa, Mungui, Ramona, falta un personaje que sea jefe de correos (¿Baigorria?).

Mesa 9: 2 parejas tango,

Mesa 10: 2 parejas tango

En la entrada: Mungui, Ramona (cuando dejan de estar ahí pasan a la mesa 8)

Detrás de la barra: Miguel

Acodados en la barra: Pedro, Diego Pallero, Leandro, Manuel, Diego, Oscar Aníbal

Sirven mesas: Hipólito y Horacio

Merodeando, cerca de la puerta de entrada: Torin

Sobre la tarima: Walter, Rosa y músicos

Se escucha voz en off o propaladora: Gran Baile Familiar en el Sporting Club de San Mauricio. ¡¡No se lo pierda!! Con la orquesta del maestro Litto Rodríguez, habrá premios, sorpresas y alegría para toda la familia.

Música de comienzo. 1'

CÁMARA RÁPIDA

Los mozos y el encargado van y vienen acomodando las mesas del club, Miguel es el encargado cascarrabias, manda a los mozos, acomoda las bebidas y prepara las bandejas. Hipólito pone mesas del lado derecho (Oscar Aníbal de Glez Moreno pone sillas) Diego arma mesas del lado izquierdo (Manuel pone sillas)

Al mismo tiempo Mungui y Ramona se ponen en la entrada, en el medio, de frente al público. El encargado es un poco cascarrabias, manda de un lado al otro a los mozos. y a los mozos siempre les falta algo, o se les cae la bandeja, preparan el lugar. De ambas esquinas llegan sulkys, autos, camionetas y van bajando los personajes, algunos con linternas, se desempolvan, se cambian los zapatos y entran. Entran desde una punta y la otra y se abren luego a sus mesas. 6 mesas de cada lado. Se ubican alrededor, se miran, se relojean, las chusmas miran de arriba abajo, los hombres consultan sus relojes de mano, algunos se acodan en la barra, otros se paran cerca del baño, se saludan, algunos sinceramente otros falsamente. Los mozos levantan los pedidos. Los primeros que entran van a la mesa 1 y 2 (más cerca del público). Los mozos arman 1° mesa 1 y 2 y van ocupando de ese modo las mesas.

Presentador: Estimados socios del Sporting Club, Autoridades presentes (*se van parando y lo obligan a nombrarlos*) desde aquí veo al jefe de estación de Sundbland ¿qué tal?, a la directora de nuestro querida escuela, al jefe de correos de América, Oh! Carlitos, varios presidentes de comisiones de pueblos vecinos y tantas figuras de notoriedad de nuestro Partido, en fin Damas, Caballeros y niños engalanadas noches para todos!!!

Presentador: Hoy será una tertulia con grandes sorpresas. Tengo el placer de presentarles a quien nos honrará con su presencia y su música, recibamos con un fuerte aplauso al rey del compás, el maestro Litto Rodríguez y su orquesta!!

Comienza la 1° selección de baile. TANGO EL PUNTAZO o canto . Inmediatamente Manuel saca a bailar a Karla y se para Cristina, la solterona y sale. Diego, El cargoso va rebotando de mesa en mesa, hasta que finalmente sale Lucia Signorelli desesperada.

- 1) salen los hombres, se peinan las cejas, cruzan la pista, hacen seña y sacan a bailar a las mujeres.

Nuevas parejas: Daniela y Diego Pallero

Orga y Laura Scarella

El gallego y su señora

- 2) Durante el baile: a Daniela se le rompe un zapato, el resto se ríe, y ella se vuelve colorada a sentarse,
- 3) Sigue el baile
- 4) Caída bandeja
- 5) Sigue el baile
- 6) Pedro saca a bailar a Lucía y Norma no la deja ella se larga a llorar y sale corriendo, Clarita y toda la familia por detrás la traen de nuevo, el resto mira.

Presentador: Qué grande es el maestro, cómo suena y cómo baila la familia. Y Qué esmerado servicio de cantina!! Un fuerte aplauso.

Las mujeres corren todas al baño. Algunos nenes se ponen a jugar en la pista

Presentador: amigos y amigas las mujeres de la Comisión han hecho arrollados y tortas para rematar, así es que los dejo con Don José, tesorero de la Comisión.

Don José: Agradecemos enormemente su colaboración, vamos a comprar una heladera más para los bailes y a mejorar los baños del club. Hoy está todo muy lindo, hay servilletas en las mesas. Las mujeres vuelven todas del baño.

Los nenes tienen sueño y las madres los ponen en las sillas para que duerman.

Rematador: Tenemos una pasta frola que donó Juana de Piorno quién da más, cinco, diez, doce en aquella mesa, quince, veinte, veinticinco y vendido a la sra. Cecilia Marquez, esposa del doctor!! Tenemos una docena de pasteles con dulce de batata que donó Victoria Cueto, quién da más, vendido a Roberta Funes, la hermana del Juan Batista, el comisario.

Presentador: Esta noche el jurado elegirá la reina de la Primavera y en esta noche especial elegiremos a la representante de Rivadavia. Se presentan las postulantes en el escenario.

Postulante N°1 Mirta Pacífico de Sansinena - Postulante N°2 Josefina Igoa de América, Postulante N°3 Susanita Melo de González Moreno, Postulante N°4 María Queles de San Mauricio, Postulante N°5 Doris Orellana de Fortín Olavarría, Postulante N°6 Estela Ramis de Roosevelt, Postulante N°7 Yolanda Cáseres de Sundbland, representante de los parajes rurales

Presentador: Ahora sí a la pista que viene la selección de foxtrot de la noche y comienza la venta de votos.

Mungui y Ramona van entre el público ofreciendo votos para comprar, empiezan a comprar y vender votos, los meten en una bolsa.

2° selección de baile FOX TROT. *Inmediatamente salen a bailar.*

Parejas: Galé con Karla - Diego Pallero con Ayelén - Oscar Giménez con Pachi -Hipólito con Natalia -Luchi con Pedro - Diego con ¿la hija de Emilia?? -Manuel con Agustina -Parejas de tango

ENTRADA BORRACHO. *El hombre que tomó empieza a tambalearse buscando alguien para bailar y lo atajan en el medio de la pista. GRITOS (SE ABREN). Entra el policía y se lo lleva. Siguen bailando.*

PELEA *Diego e Hipólito se pelean entre dos por Natalia. GRITOS Los tratan de separar. (SE ABREN) Entra el policía y se los lleva. Siguen bailando.*

Presentador: Uh! parece que se largó a llover, así que los calores se van a ir aplacando. Los hombres salen corriendo, a buscar el recado o el cojinillo y la manta que llevaban en el asiento del sulky

Presentador: después de este lamentable episodio, me dijeron que no son de San Mauricio los muchachos., el jurado estuvo deliberando y la Comisión estuvo contando los votos de los presentes darán su veredicto...

Vuelven los hombres salen con el recado o el cojinillo adentro y la manta que llevaban en el asiento del sulky y las dejan atrás de la barra.

Pte Comisión:

Segunda princesa: la representante de América Josefina Igoa

Primer princesa: la representante de Roosevelt, Estela Ramis (*es tímida no quiere salir, pero la tía la empuja y es como que quiere ella ser la reina*).

Pte Comisión: y la reina de la primavera es....

(ante que digan nada la madre: Cato, ya la está peinando y ella se para)

Y la reina de la primavera es.... la representante de San Mauricio, María Queles!

Las mujeres enojadísimas gritan: ¡¡ eso fue acomodo!!

María Queles: (*toma el micrófono indignada*) ¡¡Si soy linda no tengo la culpa!!

Presentador: La noche lluviosa en San Mauricio va llegando a su fin. Seguramente nos volveremos a ver dentro de dos meses. Pero no sin que antes el rey del compás nos deleite con unos pasodobles.

3° selección de música (pasodobles)

La gente se empieza a desconcentrar y se va yendo como entraron, las mujeres juntan la ropa de toda la familia, prenden las linternas y salen. Los últimos que salen son la parejita que se conformó.

Durante la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, el baile del Sporting Club de San Mauricio fue uno de los eventos más significativos en la vida social del Partido de Rivadavia, donde se elegía a la reina del Partido y en el que participaban vecinos de los pueblos cercanos. En esta escena se reconstruye ese famoso baile, con un tono costumbrista, que recurre a ciertos elementos burlescos exagerando las conductas de los personajes, como por ejemplo el borracho o la postulante a reina de San Mauricio –que ya sabe que va a ganar el concurso-. El tono de comedia se evidencia, también, en el modo en que los actores se “auto-parodian”, utilizando el humor para “desenmascarar las prácticas sociales, ridiculizándolas” (Pavis, *Diccionario de Teatro* 78).

La elección de los personajes recurre a los estereotipos: “la solterona”, “la chusma”, “la madre castradora”, “la estirada”, “el pesado” y “el borracho”. Es a través de estos estereotipos que se estructura el texto dramático, en tanto ellos permiten elaborar situaciones “típicas de una situación de baile” con el objetivo de crear un sentido de identificación compartido con el público. Pavis afirma que un análisis teatral puede, a través de la reconstrucción de los *arquetipos* (19), dar cuenta del modo en que se despliega una red de mitos que tienen su origen en la memoria colectiva. En esta escena los personajes arquetípicos permiten construir una red de significados conectados entre sí a través de la experiencia y la memoria colectiva. Los habitantes de estos pueblos

forman parte de esta red articulada por la historia compartida, y metabolizan las situaciones de tensión (venta de votos, acomodo) a través del humor.

El hecho de elegir un baile como el episodio representativo de San Mauricio visibiliza el modo en que la *nostalgia* de los buenos tiempos prevalece para sostener la imagen idealizada del imaginario de comunidad. La elección de relatar un episodio que recuerde “los tiempos dorados” de San Mauricio da cuenta de una valorización del pueblo en función de un valor histórico y simbólico anclado en el pasado, que contrasta con la situación de abandono y ruinas en la cual se encuentra San Mauricio actualmente.

2.g. Escena 7: Cierre de las fábricas

PERSONAJES:

Maderas: Ana, Marianela, Mariana, Sofia, Karen, Nati

Trabajadores de la IMO: Oscar, Manuel, Oscar Aníbal, Diego Pallero, Néstor o Daniel Álvarez.

Ferrovionario de Sundbland: Dedo

Fábrica de quesos Melano y Petigliani, Sansinena: Matías, Rocío, Hna. Matías.

Molino Fénix: Marta Cuello, Marta Ricci

Molino Pittaluga: Nilda Scott, Nucha Fino

Coop. Roosevelt: Cecilia, Pachi (Perla Heredia, Marisel y Estela de Roosevelt)

Coop. de tamberos de Fortín Olavarría: Roberta Ricci, Marisa Pérez (Fernando de Fortín, ¿Andrea Álvarez?, ¿Gorostiaga?)

Secretaria: Ayelén

Limpieza: Evelin

Rematador: Caponi

Relato de cierres: Oscar y Dedo.

Coro (obreras de la construcción): Doris, Pipi, Magali.

Canto a la maderera (con la melodía de “Jangadero” de Eduardo Falú).

1) SONIDO DE TREN

2) Manuel: Vamos muchacho que viene el carguero!!

3) Coro: UH UH UH!

4) 2 rasguídos y comienzan a cantar:

Mientras cantan la primera estrofa entran un grupo de 6 mujeres-maderas, bailando desde la derecha de escena. Los trabajadores también están en fila, preparados para recibirlas. En la segunda parte de esa estrofa: donde dice: “manos de trabajadores las esperan”, las maderas comienzan a girar y van pasando entre los brazos de los obreros y quedan en una punta, apiladas.

Los vagones van trayendo la madera



De árbol fuerte crecido en el litoral
Manos de trabajadores las esperan
En el llano, donde empieza el medanal.

Empiezan a trabajar, es el auge de la IMO, las mujeres-madera van entre las acciones de trabajo, divididas tres en un sector, y tres en otro sector, van modificando con movimientos su aspecto, sacándose parte de los vestuarios.

Sabias manos de maestranza carpintera
Veta a veta van dejando su canción
*Y le arrancan el secreto a la madera
De astillado y generoso corazón.*

Los trabajadores empiezan a moldear a las maderas. Una madera por cada trabajador.

Carpintero, meridiano, carpintero
Tu destino en este pueblo es trabajar
*En el suelo del obraje maderero
Que es orgullo por tu esfuerzo y calidad.*

TIMBRE MOLINO HARINERO

Corte: Musica tarareada de Candombe Negro José (auge del trabajo, entran el resto de las fábricas a trabajar)

ESTRIBILLO + ESTROFA: Fiesta

ESTRIBILLO: ralenta y baja la intensidad

Comienza el remate de personas. (Guitarra de fondo)

Rematador (Nelso Caponi): *En el día de la fecha procederemos al remate de la Industria Maderera del Oeste. En el LOTE 1 tenemos una sierra circular y un tupí, escucho ofertas, ¡ vendido!!*

Acá tenemos un LOTE de lapachos y quebrachos colorados, materia prima y maderas ya trabajadas, de muy buena calidad, quién da más? Vendido!!

Vamos que se va, LOTE 3: un cerrón y una sierra sin fin en excelente estado de conservación, Vendido!!

Y el último lote, un conjunto de puertas, ventanas y celosías. ¡vendido!

Dedo: 1972, Molino Fénix de América.

Todos: cerrado

Oscar: 16 de noviembre de 1980. Fábrica de quesos Halley de Melano y Petigliani de Sansinena

Todos: cerrado

Dedo: 1986 Sociedad Cooperativa Limitada de tamberos de Fortín Olavarría con sus tradicionales quesos: “el fortín”

Todos: cerrado



Oscar: fines de los años 80, Molino y fábrica de pastas Pittaluga de la localidad de América.

Todos: cerrado

Dedo: 1992 Cooperativa Agrícola-Ganadera de Roosevelt,.

Todos: cerrado

Oscar: 14 de septiembre de 1991 a las 14:30 hs Industrias Madereras del Oeste de González Moreno. *Con la cabeza hacia abajo caminan en actitud apesadumbrada y se ubican en bloque: Contraltos, Hombres y Sopranos. Una vez, frente a la gente, cuando están todos levantan la cabeza, 2 rasguídos de guitarra y cantan:*

Otros tiempos de nefastos personeros
Cierran puertas y despiden sin piedad
Mueren fuentes de trabajo verdadero
Y después será silencio y orfandad.

Esas manos de artesanos carpinteros
Manos quietas, manos en la oscuridad
Y la industria maderera del oeste
Llora llanto de aserrín porque no están.

Estríbillo

Soy obrero, en Rivadavia, soy obrero (se miran entre sí)
Mi destino siempre ha sido trabajar (avanzan abrazados)
El sudor en mi trabajo tesonero
Para siempre en la memoria quedará.
El sudor en mi trabajo tesonero
Es presente y renace sin cesar.
Soy obrero, en Rivadavia, soy obrero

Esta escena fue creada por los vecinos-actores del pueblo de González Moreno, quienes consensuaron que la problemática más apremiante de la comunidad era el desempleo. Inmediatamente surgió el tema de la Industria Maderera del Oeste (IMO), una industria que fue ícono del pueblo y del Partido, donde muchos de los vecinos-actores trabajaron. Luego de varias improvisaciones los vecinos-actores llegaron a la conclusión de que si bien la IMO sería el hilo conductor de la escena, el desempleo era una problemática que se extendía a todo el Partido, donde muchas otras fábricas que otrora fueron importantes fuentes de trabajo en los distintos pueblos, cerraron. Observamos que si bien esta escena busca representar la problemática del desempleo, se construye un *sentido* basado en la experiencia del pasado que no explora la situación presente o el modo en que los

vecinos experimentan la falta de trabajo, sino en el sentimiento de tristeza, impotencia –y por qué no de culpa- que sienten hoy frente a este episodio. En las letras de las canciones encontramos numerosas operaciones retóricas que construyen un sentido de causalidad entre el cierre de las fábricas –particularmente la IMO– y el problema del desempleo actual en la región. En primer lugar, la personificación de las maderas, que cobran vida y bailan entre los brazos de los carpinteros otorgan a éstas cualidades humanas y sensibles: *“de astillado y generoso corazón”*. Por otro lado, se metaforiza el trabajo de los carpinteros: *“veta a veta van dejando su canción, y le arrancan el secreto a la madera”*, y se personifica a la IMO, para expresar el abandono y la tristeza que generó el cierre: *“llora llanto de aserrín porque no están”*. Finalmente, la canción esboza el sentido de causalidad entre el cierre de la fábrica y el desempleo actual: *“mueren fuentes de trabajo verdadero, y después será silencio y orfandad”*.

2.h. Escena 8: Inundaciones

ESCUELA SAN MAURICIO

Chico: El último que llega es cola de perro!!! (corrida de los chicos hacia el centro de la escena)

Maestra: Vamos chicos, adentro que está lloviendo...

Chicos:

¡¡Ya lloviendo está!!

¡¡¡Ya lloviendo está!!

¡din, din! ¡din, din!

¡¡Ya lloviendo está!

(mientras entran las madres)

Madre 1: Se está complicando llegar.

Madre 2: están todos los caminos cortados.

Chicos:

¡¡Qué llueva!!!

¡¡¡Qué llueva!!!

La vieja está en la cueva,

los pajaritos cantan,

la vieja se levanta,

que sí que no, que caiga un chaparrón,

arriba del colchón, con agua y jabón!!



Chicos grandes: ¡¡No chicos!! ¿No ven cómo está canal? ¡¡Que pare de llover, que no llueva!!

Maestra: Vamos a tener que trasladar la escuela para poder seguir.

(empiezan a tararear la canción y a trasladar cosas de un lado a otro)

LOS SUEÑOS DE LA ESCUELA 3 (Resistiré)

Cuando nos llevaron la esperanza
y nos arrasó la inundación
Nuestra escuela se llenó de angustia
pero los brazos nunca bajó

Todas las familias nos juntamos
Para debatir cómo seguir
no dejamos que la escuela cierre
por eso estamos hoy aquí

Resistirá, para seguir luchando
Se mantendrá de pie por nuestros hijos que hoy están
Y por aquellos que vendrán en el futuro
Unimos fuerzas para que no cierre ni una escuela más.

Resistirá, aunque nos quiten todo,
Y buscará torcerle el brazo al éxodo rural
Y seguiremos por siempre educando
Para soñar, para soñar...

-
Entran de los otros pueblos con bolsas, arman una contención y todos juntos empujan el carro.

2.i. Escena 9: VAMOS RIVADAVIA: (Pedro Canoero de Teresa Parodi) REM

Vamos Rivadavia que no avance el agua
Vamos que podemos salir adelante
Toda Rivadavia se une contra el agua
Sobre el alteo no hay nadie que falte

Vamos Rivadavia que no avance el agua
Vamos que podemos, fuerza y valentía
Toda Rivadavia se une contra el agua
Sobre el alteo, laten nuestras vidas

Vamos, vamos
Vamos Rivadavia
Vamos, vamos

Vamos que podemos,
Vamos, vamos
Vamos Rivadavia...

2.j. Escena 10.: Recuperación

Santo: esa fuerza que dio el dolor, también fue motor para seguir. Un día el agua pasó, me bajaron de la repisa, volvimos a la vida cotidiana, algunos se fueron del pueblo, otros volvieron al pago, muchos siguieron sus trabajos, emprendieron nuevos proyectos, empresas, obras y producciones. Los vecinos agrupados en cooperativas, cámaras de comercio, instituciones educativas, clubes, comedores, sociedades y asociaciones siguen haciendo crecer este Rivadavia.

Desde este pequeño lugar, observé muchos cambios positivos y negativos en estos 100 años de historia, pero en el fondo hay algunas cosas que nunca cambian...

Estas tres escenas conforman un bloque temporal que consideramos pertinente analizar en conjunto, ya que las inundaciones simbolizan un quiebre que delinea un antes y un después en la historia de estas comunidades. En estudios anteriores vimos que las inundaciones de diciembre del 2001, fueron consideradas por los vecinos como el episodio más traumático en la historia del Partido, el momento en el cual surge con más fuerza el sentimiento de *pertenencia* y *resistencia*, estructurado sobre la necesidad de “unirse frente a la adversidad” (20).

El personaje San Mauricio hace referencia al Centenario de Rivadavia como el punto temporal de retorno al presente, como el momento en el cual se inicia la “recuperación” luego de la tragedia. Es decir, que el relato comienza y se desarrolla en un punto temporal del pasado y respeta esa linealidad durante toda la obra. Al llegar al episodio de las inundaciones y la recuperación, la línea temporal se sitúa en el presente, y esta continuidad cronológica se extiende hasta el final de la obra.

Encontramos que la escena de las inundaciones condensa el momento más emotivo de la obra, porque remite al recuerdo traumático de ese episodio, tocando la memoria emotiva de actores y espectadores. En el comienzo de la escena hay un diálogo entre las maestras de la escuela de San Mauricio, que debaten si evacuar la escuela o no. Simulan una comunicación telefónica con el Intendente en la que reclaman que se tomen medidas en torno a esta problemática. Luego deciden evacuar y aparecen los niños y las niñas con sus guardapolvos, haciendo una cadena para subir las cosas al carro. En la

canción “Los sueños de la escuela” no sólo se hace referencia a la inundación, sino que también se denuncia el cierre de escuelas en ámbitos rurales.

La escena adquiere su máxima potencia cuando, luego de que pasa el carro con los niños y maestras, los miembros de todos los grupos van corriendo a armar una barricada con bolsas para que no pase el agua. La potencia está dada por el impacto visual de doscientos cuerpos que “reviven” este momento dramático, con el cual el público se siente fuertemente interpelado e identificado. La respuesta de los espectadores se transforma de aplauso en ovación, y de ovación en llanto.

La canción “Vamos Rivadavia” sintetiza la unión entre los vecinos y fortalece el sentido de *resistencia*. Finalmente, el parlamento de San Mauricio ordena temporalmente la secuencia de acontecimientos, haciendo un *racconto* de lo vivido y pronunciando una sentencia: “en el fondo, hay algunas cosas que nunca cambian”. En ese parlamento el personaje establece una *circularidad*, un orden que se reproduce constantemente a través de las distintas coyunturas. Ese orden apela a una idea de *esencia*, algo que, como aclara el personaje, está “en el fondo”: esa esencia es la que nunca cambia a pesar de las adversidades y las situaciones que se suceden. La construcción de esa esencia inmutable construye una ilusión de *certeza ontológica* sobre la auto-percepción identitaria: la idea de que pase lo que pase, “somos y seguiremos siendo los mismos que fuimos siempre”. Consideramos que esta ilusión de certeza ontológica es clave para comprender el rol de la *tradición* como eje estructurador del relato, en tanto permite visualizar la idea de que “hemos sido moldeados” por una tradición pasada que, si bien no es inmune al cambio, se va a convertir en el parámetro desde el cual percibir las transformaciones.

2.k. Murga de jóvenes

(Tutá Tutá de los Auténticos Decadentes)

Los oídos nos retumban cuando nos dicen que no hay salida
que la juventud está loca, que no hace nada, que está perdida

Es tradición de este pueblo solo sentarse a criticar,
pero nuestra edad no es fácil y aquí venimos a dialogar

Queremos más igualdad, más igualdad, más igualdad



y una universidad, universidad, universidad
oficios pa' laburar, pa' laburar, pa' laburar
respeto y diversidad, diversidad, diversidad

(Suena celular. Todos se ponen a atenderlos y quedan hablando. Enviando SMS)

PAYADOR 2: (Fernando)

Antes eran otros tiempos
Para poder conviarsar
Pero hoy con el celular
Y díganme si no es cierto
es como hablarle al viento
No te miran ni te escuchan
Y esto parece una lucha
se impone la tenología
**que pa los viejos hoy en día
crece rápido y es mucha**

(después de guardar el celular los jóvenes se dirigen al público cantando)

MURGA DE JÓVENES (Tutá Tutá de los Auténticos Decadentes)

Somos hijos del cambio que ya se siente en nuestra zona,
usamos computadoras y celulares de nueva moda,
pero en nuestra cabeza no solo entra un auricular,
tenemos muchas ideas para ponerlas a trabajar

Redanza la juventud, la juventud, la juventud!!!
Recanta la juventud, la juventud, la juventud!!
Repinta la juventud, la juventud, la juventud!!!
Recrea la juventud, la juventud, la juventud!!!

PAYADOR 3 (Juan)

En mi tiempo yo les digo
La diversión era sana
Alguna que otra macana
Pero siempre entre amigos
Díganme si no atino
Son ovejas descarriadas
pura imagen y belleza



todo el día en la pavada
mirando sin hacer nada
Siempre con una rareza

Mientras se dice la payada los jóvenes empiezan a tomar distintos caminos, algunos van a trabajar, otros a estudiar, otros toman mates y hacen música.

MURGA DE JÓVENES (Tutá Tutá de los Auténticos Decadentes)

Ya no quiero recetas ni etiquetas que cataloguen,
formemos un gran tejido que una retazos de mil colores,
somos la brisa nueva que de alegría quiere invadir,
las flores en primavera luego del frío buscan surgir

Presente la juventud, la juventud, la juventud
unida la juventud, la juventud, la juventud
avanza la juventud, la juventud, la juventud
se siente la juventud, la juventud, la juventud.

Quiero que dejes de discriminar
La vida y la muerte nos llegan igual
Hay que parar la pelota una vez
Y poner todo al revés!!!

Se enfrentan jóvenes y viejos. Apagón, se mezclan en cuatro tiempos.

Viejo 1: Linda la canción eh!

Pibe: ¿Pasó algo en el pueblo?

Viejo 2: Ta' bueno este celular!

Piba: ¿Cómo era ese proyecto que me contaste?

Viejo 4: ¿Y cómo se llama este grupo, nena?

Piba: ¿Abuela, querés compartir tus fotos de antes en Facebook?

Vieja: ¿Te parece?

Pibe: ¿Me da un mate?

Vieja: ¿cómo se prende ese aparato?

y enfrentan todos al público cantando)

se siente la juventud, la juventud, la juventud!!!! (bis *4)

En esta escena observamos la representación de un diálogo entre un grupo de jóvenes y de adultos mayores, que disputan sentidos e imaginarios construidos en torno a los conceptos de vejez y juventud. Los jóvenes denuncian y evidencian la existencia de un

modelo estereotipado de “joven” donde hay “etiquetas que los catalogan” a partir de valores considerados negativos como la irresponsabilidad, el ocio (*mirando sin hacer nada*), la ignorancia (*todo el día en la pavana*), irreverencia (*es como hablarle al viento, no te miran ni te escuchan*) y la superficialidad (*pura imagen y belleza*). También encontramos la elaboración de sentidos en torno a la *tecnología* como dispositivo configurador de nuevos patrones de conducta que desestructurarían los valores fundantes del orden social tradicional, interviniendo negativamente en la socialización a través de la distracción, la abstracción del entorno y la capacidad de escucha de los jóvenes para con sus mayores.

A estas denuncias se les suma la demanda por más oportunidades académicas y laborales, cuya falta es vista como la principal causa de la emigración de los jóvenes hacia las grandes ciudades. En el proceso de reconstrucción que realizamos de esta escena, los vecinos-actores afirmaron que tanto dentro del grupo de teatro como por fuera de él, existen tendencias discriminatorias hacia la diversidad sexual y comportamientos acusatorios en torno a las prácticas juveniles. Esta problemática queda visualizada en la demanda de *reconocimiento* hacia la diversidad que postula la canción en las frases: “*formemos un gran tejido que una retazos de mil colores*” y “*quiero que dejes de discriminar, la vida y la muerte nos llegan igual*”. Aquí se plantea un cuestionamiento a la autoridad indiscutidamente legitimada de los mayores, reivindicando la figura de los jóvenes como sujetos de cambio y constructores de una realidad alternativa.

Consideramos que esta escena produce una serie de quiebres en el tipo de relato de la obra, entre ellos:

- El imaginario de “comunidad” que se construyó en las escenas anteriores se desdibuja, porque entra en juego el conflicto y se cuestiona la imagen de una comunidad armónica. En el partido de fútbol también se aludía a una tensión entre localidades por la cabecera del Partido, pero la misma presentó un cuadro general de posiciones políticas que entraban en conflicto. En cambio, aquí se pone en tensión la construcción simbólica de sentidos compartidos, es decir, los sentidos colectivos contruidos colectivamente que estructuran la vida cotidiana y los lazos de sociabilidad al interior de los pueblos.

- Vinculado con el punto anterior, consideramos que se propone una autoreflexión en torno a estos imaginarios sobre los estereotipos de “juventud” y “vejez”, lo que provoca una división del narrador –antes homogéneo– en dos entidades distintas (jóvenes–adultos) aunque dentro de la misma comunidad. Esa entidad que se autodefinía como armónica y homogénea, ahora se muestra dividida y en tensión. Con este cuestionamiento se promueven también algunos interrogantes en torno al “pasado perfecto” y a la resistencia al cambio, representados en los modos en que los jóvenes incorporan en su vida cotidiana el uso de las nuevas tecnologías y sus prácticas de divertimento. Finalmente, a pesar de evidenciar esta tensión generacional, la idea que prevalece hacia el final de la escena es la importancia de la comprensión y la unión, como un modo de sortear estos obstáculos y que la comunidad dividida vuelva a integrarse en un todo.

2.1. Escena n° 12: Canción final: Murguita del Sur de la Bersuit

Cada pueblo comienza a marcar con las palmas el ritmo del candombe a medida que se lo nombra.

(2 palmas- cortan-guitarra-4 tiempos y arranque)

Rivadavia es un pueblo bonaerense, que en las pampas argentinas se formó,
 ahora los vecinos nos organizamos, la memoria de a poco despertó.
 Rivadavia se está uniendo y se siente, que le damos pelea a la soledad,
 la historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad
 No ves!?
 Que no importa lo que tengas, ni de qué pueblito vengas, siempre es mejor sumar,
 Sino!!
 Te dominan, te aplastan y vos solo en tu casa no sabes cómo arrancar
 Es eso, OH OH, la unidad! OH OH
 Es eso!! OH OH , acá está!!
 Rivadavia centenaria!!
 Ya ves, ya ves, ya ves!

Oh Oh Oh Oh

Rivadavia se está uniendo, Rivadavia se está uniendo
Rivadavia, centenaria
Rivadavia se está uniendo, Rivadavia se está uniendo
Rivadavia, centenaria,

Y lo hace para siempre, Y lo hace para siempre
OH, OH (3 VECES)

En las canciones finales, los grupos de teatro comunitario suelen hacer una presentación de sí mismos, de su lugar de origen y su trayectoria. En el caso de esta obra, lo que se presenta en la canción final es al Partido de Rivadavia, y no al grupo de teatro. Creemos que esta decisión no es aleatoria, sino que propone construir nuevos sentidos en torno a la importancia de la integración entre los pueblos, basada, una vez más, en la necesidad de “resistir” frente a la adversidad. El título de la obra, *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, aparece como un enunciado que sintetiza los elementos principales de la dialéctica entre *ideología-utopía* que describe Ricouer (21), y que aparecen tensionados en las escenas de las obras. Se trata, por un lado, de mantener una continuidad histórica, estable, que reproduzca las prácticas del pasado y las valore como parte fundamental del patrimonio identitario –función *integradora* de la ideología-, y por otro lado, de generar una propuesta de cambio de esas mismas prácticas ya sedimentadas –*horizonte de transformación futuro* de la utopía-.

3. Narración del “nosotros” en clave multitemporal

Ubicamos a la obra de Rivadavia dentro de esta categoría de *realismo crítico* porque a la vez que utiliza signos icónicos de la realidad, también trata de comprender los mecanismos sociales de esta realidad. Consideramos al *texto espectacular* como un producto narrativo cuya trama –híbrido de historia y ficción– ofrece la posibilidad de “esquematizar la diversidad temporal del actuar humano en la unidad de una vida” (Silva, *Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur* 105). Resulta un desafío analítico articular la categoría de *identidad narrativa* de Ricoeur –quien la pensaba fundamentalmente desde un plano individual– con un producto de creación colectiva complejo, como lo es esta obra de teatro. Sin embargo, la potencia histórica que el autor francés le otorga a la ficción, es una herramienta de gran riqueza para explorar el rol que juegan la fantasía y la imaginación en la construcción de una imagen identitaria colectiva. Podremos ver cómo se estructuran los acontecimientos, qué tipo de relato se construye, cómo se vinculan las temporalidades y de qué manera es experimentado el tiempo histórico.

En esta *representación* observamos tanto prácticas de reproducción/reiteración como prácticas disruptivas (creativas) del orden social, y es allí donde ubicamos la disputa simbólica que se manifiesta en el lenguaje. Un modo de explorar esta disputa en el texto y la puesta de la obra radica en la vinculación entre pasado, presente y futuro, y los “modos de nombrar”, que nunca son inocentes (22). Por otro lado, si una de las claves de acceso a la cambiante configuración identitaria la encontramos en la “narrativización del yo”, es justamente en las figuras metafóricas y retóricas que se elaboran en los discursos y en las prácticas donde podemos ver cómo el grupo “metaboliza la alteridad” y crea una imagen de sí. En palabras de Ricoeur, “la ficción es un laboratorio de formas en el cual ensayamos configuraciones posibles de la acción para poner a prueba su coherencia y plausibilidad (...) el mundo del texto entra necesariamente en colisión con el mundo real para rehacerlo –confirmarlo o negarlo–“ (*Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II* 21).

En las escenas que reconstruyen acontecimientos de la historia de Rivadavia encontramos una oscilación entre la elaboración de un pasado estático e idealizado, y una búsqueda por desnaturalizar las visiones sedimentadas de esa historia, incorporando cuestionamientos y *posicionamientos metafóricos* (23). En la primera escena ya comienza a crearse un sentido de *comunidad* que tiene su origen en la expulsión y exterminio de los pueblos originarios y la llegada de los inmigrantes europeos, como el acontecimiento fundacional en la creación de la comunidad. Esa comunidad primigenia se presenta como unificada, víctima de la guerra y el hambre, expectante de un futuro promisorio en “la América”.

La construcción de la idea de *comunidad* que observamos en el texto dramático reconoce la existencia de los pueblos originarios como primeros habitantes de las tierras, pero no los incorpora como “parte” de esa comunidad, ya que la historia del Partido aparece ligada a la llegada de los inmigrantes europeos. Éstos son presentados en la segunda escena desde una visión idealizada y romántica, desprovista de las tensiones que marcaron su llegada y su integración con la población criolla y el desplazamiento del gaucho. Recién en la quinta escena (Colonia Scala) se explicitan las tensiones entre los inmigrantes y los empleadores, la explotación laboral y las consecuencias de las desigualdades en la negociación peón-patrón.

El imaginario de esa comunidad idealizada se mantiene en la tercera escena (Procesión) y en la sexta escena (Baile de San Mauricio). En el caso de la tercera escena, los vecinos-actores acuden al poder simbólico del ritual –cristiano– y a la construcción de tipificaciones del sentido común para interpelar al público y lograr un sentido de identificación. Allí, la reconstrucción histórica recrea prácticas cotidianas con un sentido de reproducción social, que procede de la *repetición*. El lugar preponderante que el relato le da a la vida cotidiana como fuente de conocimiento histórico, se articula con la reelaboración de símbolos que pertenecen al *acervo de conocimiento* compartido –prácticas religiosas– para reelaborar esos símbolos y beneficiar el fortalecimiento del imaginario de comunidad unificada. En el segundo caso, la escena que representa el Baile de San Mauricio, este imaginario se refuerza apelando nuevamente a los estereotipos del sentido común, que están presentes en la *memoria colectiva*. Los actos de corrupción en la elección de la reina son metabolizados y decodificados por el público a través del humor, que apela a las estructuras de sentido compartidas. Se construye un “nosotros cómplice” que abona el sentido de pertenencia y de integración. Registramos el primer *quiebre* con la imagen de la comunidad idealizada en la cuarta escena –donde se relata la disputa por la cabecera–, en tanto en ella emerge el conflicto entre los pueblos que reconstruye la batalla política por la cabecera. Sin embargo, hacia el final de la escena vemos “reconstruido” el tejido comunitario con la consigna del último parlamento: “¡Pero qué importan los nombres!! Si este partido lo vamos a vivir y a jugar nosotros, todos los días, aunque nos lleve cien años...”, “¡Claro! ¡Tenemos la autonomía carajo! ¡Eso es lo importante!”. El conflicto es presentado y resuelto en la misma escena, planteando un proceso de *reconciliación* que devuelve la armonía.

La quinta (Colonia Scala) y séptima escena (Cierre de fábricas), portan un componente de denuncia sobre problemáticas del pasado que se vinculan al mismo eje temático: la explotación laboral y el desempleo. Podríamos decir que el texto dramático no vincula esos episodios con el presente, sino que aparecen como acontecimientos aislados; sin embargo, en el caso del cierre de las fábricas hay ciertas referencias metafóricas que vinculan el problema del desempleo actual al cierre de las fábricas de los años 70/80, y de los ramales de trenes. En la quinta escena se reivindica la lucha obrera y la rebelión de los chacareros, lo que llevó a la conformación de la Cooperativa de Roosevelt, que

según testimonios de los vecinos entrevistados fue una de las más importantes de la región y tuvo su auge en los años '50. A diferencia del caso anterior, la séptima es una de las escenas de gran repercusión emotiva pues vuelve su mirada al pasado y deja “paralizada” la problemática del desempleo en el desencanto de un sueño no cumplido. El juego entre el pasado y el presente se visualiza en la canción de cierre: “*Y el sudor de mi trabajo tesonero, para siempre en la memoria quedará*”... “*y el sudor de mi trabajo tesonero, es presente y renace sin cesar*”... “*soy obrero en Rivadavia, soy obrero*”. Si desde el “hoy” surge la pregunta por el desempleo en la región, la respuesta representada que nos devuelve esta escena ubica esta problemática en un límite indefinido entre lo que fue y lo que es. ¿Qué es *ser obrero* en Rivadavia hoy? ¿Es lo mismo que haberlo sido en el pasado? De alguna manera se homologa el sentido de ser obrero entre ambas instancias temporales, buscando homologar, también, una problemática común de falta de trabajo. Sin embargo, al hacerlo se desdibuja el eje histórico y se confunde la instancia real de ese problema en el presente, porque se cristaliza en el pasado.

La octava, novena y décima escenas (inundaciones) dividen el pasado del presente, ya que las inundaciones son el punto de inflexión entre “un antes y un después”. La potencia dramática que tiene esta escena proviene del trauma colectivo que significó ese acontecimiento en la región, experiencia que es capitalizada por el grupo para plantear una bisagra temporal que permita el “renacer” luego de la tragedia, que supere las diferencias y las disputas previas.

La escena de los jóvenes genera una innovación: la incorporación de la *voz del presente*. Si bien toda reconstrucción del pasado se hace desde una mirada construida en un aquí y ahora, en la undécima escena se incluye por primera vez un aspecto conflictivo actual, y se pone en tensión la imagen de la comunidad armónica. Al igual que en la escena del partido de fútbol, hacia el final se plantea la idea de la “reconciliación”, pero esta vez con una intención *propositiva* concreta hacia el futuro.

Ideas finales

A lo largo del análisis exploramos los sentidos construidos en la obra en torno ideas articuladoras como *comunidad, juventud, vejez, respeto, trabajo, familia y religión*.

Dimos cuenta del proceso de elaboración de estos sentidos en las distintas etapas de la creación del texto dramático -investigación taller, puesta en común y desacuerdos, improvisaciones y síntesis-. Por un lado, registramos un desplazamiento del proceso creativo en la dimensión *epistemológica* (en el modo de construir conocimiento), donde se incorporaron al relato suministrado por la transmisión oral y las ideas del sentido común, otras claves de lectura provenientes del mundo académico (historiadores) y prácticas de investigación de los vecinos-actores, que colaboraron en la complejización y profundización de la mirada sobre los acontecimientos históricos.

Encontramos también un desplazamiento que opera a través de la incorporación del lenguaje poético, alterando los sentidos sedimentados que subyacen a los imaginarios de los vecinos-actores. Por esa razón lo llamaremos *desplazamiento poético*, en tanto los dispositivos artísticos del teatro (materializados en la corporalidad y la gestualidad) incorporan en el relato la posibilidad de asimilar tensiones sobre acontecimientos pasados, pero que se desplazan en el tiempo y repercuten en el presente. El humor, -a través de la metáfora, la ironía, la ridiculización-, habilitó este desplazamiento incorporando, por ejemplo, en el caso de la disputa por la cabecera, la posibilidad de romper con el “miedo” a la exposición de conflictos y la ruptura con el sentido instalado de la pertenencia a una comunidad sin conflictos. Estos dos desplazamientos, temporal y causal, dan cuenta de un proceso reflexivo en torno a los acontecimientos del pasado, donde los vecinos-actores incorporaron distintas estrategias en la narración, trastocando sentidos sedimentados en los imaginarios y estableciendo una mirada concreta en torno a las características identitarias que los definen. Sin embargo, a pesar de estos desplazamientos, advertimos la presencia de un eje que “cierra el sentido” de cada escena, es decir, que delimita una idea final, concluyente. Es la idea de la inmutabilidad, del elemento esencialista que establece la diferenciación del “nosotros” de los “otros” y que denominamos como la ilusión de *certeza ontológica* y que se manifiesta en la utopía de la *comunidad integrada*.

El análisis de la obra teatral nos permitió identificar una serie de elementos clave en la constitución identitaria colectiva del grupo de Rivadavia, a la vez que orientar la reflexión hacia nuevas modalidades de analizar una práctica artística desde un marco



transdisciplinario. Esperamos que estas reflexiones abonen el campo de estudios sobre el teatro comunitario argentino en general, y sea, a su vez, un aporte en tanto perspectiva de análisis específica, dentro del campo de los estudios sociales del arte, en general.

© **Clarisa Inés Fernández**

Notas

- 1) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Año 2015.
- 2) Fernández, 2015 (179)
- 3) Entre los autores más destacados dentro del campo de estudios del teatro comunitario encontramos a Bidegain, Proaño Gómez, Rosemberg y Scher.
- 4) Yamila Heram, (9)
- 5) Scher, (63)
- 6) Greco (5)
- 7) Bidegain (33)
- 8) Fernández, 2013 (100)
- 9) Fernández, 2012, (10)
- 10) Del Campo, (27)
- 11) La Zanja de Alsina fue un sistema defensivo ideado por el político unitario Adolfo Alsina, poco después de que se haya realizado la Campaña del Desierto. Consistía en la excavación de una serie de zanjas para marcar las fronteras del territorio federal, y así generar líneas divisorias que eviten la entrada de los malones.
- 12) La Campaña o Conquista del Desierto realizada a finales del siglo XIX por el gobierno argentino consistió en una serie de campañas cuyo objetivo era exterminar a los pueblos originarios que residían en el territorio y apropiarse de las tierras
- 13) Hacia finales del siglo XIX, en la región pampeana las casas de importadoras de bienes de consumo eran sociedades familiares o comerciales formadas por inmigrantes italianos y españoles. Entre ellas, la firma Drysdale era una de las más importantes de la zona.
- 14) De Domingo Faustino Sarmiento (1845).
- 15) Feinmann, (36)
- 16) La famosa *Marcha de San Lorenzo* –vinculada a la vida militar- es la base de la canción de los soldados y *Antiguo dueño de las flechas* es la de los “indios”. Luego de la batalla, la melodía de *Canción Aurora* sintetiza el horror de la batalla y simboliza un

nuevo “estado de cosas” donde el Estado argentino ya tomó una decisión de modelo de país y se accede a la creación de la *patria*.

17) Ricouer, 2001 (45)

18) Beccaria, (14)

19) Pavis recurre a la teoría de los *arquetipos* de Jung, según la cual los mismos se encuentran en el inconsciente humano y se manifiestan a través de los sueños, la imaginación y los símbolos.

20) Fernández, 2012 (62)

21) Ricouer, 2000 (349)

22) Zemelman, 2012

23) Del Campo, (56)

Bibliografía

Beccaria, Luis. *El Mercado de trabajo argentino en el largo plazo: los años de la economía agroexportadora*. Informe de la Cepal. Publicación de las Naciones Unidas. Buenos Aires, 2006.

Bidegain, Marcela. *Teatro comunitario: arte y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Medio impreso.

Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Institute for the Study of Ideologies & Literature. University of Minnesota. Mosquito Comunicaciones, 2004. Medio impreso.

Feinmann, José Pablo. “Racionalidad e irracionalidad en “Facundo”. Revista Envido, n°3, 1971, Buenos Aires. pp, 35-48. Web 10 de junio de 2015.

Fernández, Clarisa. *Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación de la UNLP, 2012.

---. “Prácticas culturales y conciencia histórica. Reflexiones sobre la construcción y reapropiación de la historia a través del prisma del teatro comunitario”. Páginas Revista Digital de la Escuela de Historia. Universidad Nacional de Rosario, Año 5, n° 8, 2013 Pp. 97-117. Web, 15 de marzo de 2015.

---. *La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*. Tesis de Doctorado en Ciencias

Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, 2015.

Greco, Ángela. "Teatro comunitario en la Argentina y la Red americana de Arte para la Transformación Social". Revista Telón de Fondo, n° 8, 2008. Web, 14 de abril de 2010.

Halbwachs, Maurice. "Memoria colectiva y memoria histórica", Reis: Revista española de investigaciones sociológicas, N° 69, 1995, (1968) pp. 209-222 (Traducción de un fragmento del Capítulo II de *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968).

Heram, Yamila. "Teatro comunitario, teatro transformador". Cuaderno de trabajo n°64, (2005). Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Web 18. Sep. 2011.
<http://www.centrocultural.coop/comunicacion/teatro-comunitario-teatro-transformador.html>

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Medio impreso.

Proaño Gómez, Lola. *Teatro comunitario, belleza y utopía. Teatro memoria y ficción* (Ed. Osvaldo Pelletieri). Buenos Aires: Galerna, 2005. Medio impreso.

---. *Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano en. Espacios de representación*. Fundación Autor, Madrid, España: Ediciones Proaño-Gómez, 2006. Medio impreso.

---. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Universidad de California, Irvine: Colecciones Gestos, 2007. Medio impreso.

---. "El desplazamiento de la política: teatro comunitario argentino", en Revista Afuera, n° 9 (2010). Disponible en
<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=61&nro=9>.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, 2000. Medio impreso.

---. *La metáfora viva*. Madrid: Trota, 2001. Medio impreso.

Rosemberg, Diego. *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes editorial, 2009. Medio impreso.

Scher, Edith. *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Colección Estudios Teatrales del Instituto Nacional del Teatro, 2011. Medio Impreso.



Silva, María Luisa. “Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur”. Revista Ágora, papeles de filosofía. Vol. 25, n° 2, (2006)pp. 103-118. Web, 16 de septiembre 2011.

Zemelman, Hugo. *Los horizontes de la razón. I. Dialéctica y apropiación del presente*. Buenos Aires: Antrophos, 2012. Medio impreso.